

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Tereza Háječková

**Vztah obrazu a textu: Problematika sémantického gesta ve sbírce  
*Černá bedýnka***

**Relations between image and text: Problematic of the semantic  
gesture in a collection of poems „*Černá bedýnka*“**

bakalářská práce

vedoucí práce: Mgr. Et Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.

2021

Tímto děkuji paní doktorce Činátlové a své rodině – za veškerou podporu, pomoc a hlavně trpělivost.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26. 7. 2021

Tereza Háječková

## ABSTRAKT A KLÍČOVÁ SLOVA

**abstrakt:** Bakalářská práce se zaměřuje na problematiku sémantického gesta v heterogenním, textově-obrazovém komunikátu sbírky *Černá bedýnka*, jejíž specifické postavení mezi intersémiotickými komunikáty je přiblíženo pomocí příkladů ze sbírky *Bledej gentleman* (s texty Josefa Kainara a fotografickými ilustracemi Petera Župníka) a dále díla *Dášeňka* od Karla Čapka (který je autorem jak textové, tak obrazové složky). Na základě vlastní interpretace a analýzy struktury díla se v práci snažíme nastínit nejdůležitější body pro pochopení sémantické intence tak, jak ji Aškenazy ve svém díle konstruoval za pomoci intersémiotických vztahů prototextových fotografií a metatextových básní. Ohled je brán i na to, že Aškenazy jako výchozí obrazovou složku použil fotografie reportážní.

**abstrakt v angličtině:** This bachelor thesis focuses on the issue of semantic gesture in a heterogenous, textual-pictorial complex of a collection of poems „*Černá bedýnka*“, whose specific position among intersemiotic complexes is illustrated by examples taken from „*Bledej gentleman*“ (with texts by Josef Kainar and photographic illustrations by Peter Župník) and „*Dášeňka*“ by Karel Čapek (who is the author of both text and image in this book). Based on our own interpretation and analysis of the structure of „*Černá bedýnka*“, our work tries to outline the most important points for understanding „semantic intention“ as Aškenazy – with the help of intersemiotic relations of prototextual photographs and metatextual poems – constructed it in „*Černá bedýnka*“. We've taken account also of the fact that Aškenazy used reportage photographs as a default image components for his poems.

**klíčová slova:** sémantické gesto, znak, vztah obrazu a textu, fotografická ilustrace, intersémiotický komunikát, struktura literárního díla

**klíčová slova v angličtině:** semantic gesture, sign, relations between image and text, photographic illustration, intersemiotic complex, structure of a literary work

# OBSAH

<b>ABSTRAKT A KLÍČOVÁ SLOVA</b> .....	4
<b>1. ÚVOD</b> .....	7
<b>2. TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	9
<b>2.1 SPECIFIČNOST UMĚLECKÉHO DÍLA</b> .....	9
2.2 UMĚLECKÉ DÍLO JAKO ZNAK .....	9
2.3 STRUKTURA UMĚLECKÉHO DÍLA .....	10
2.3.1 STRATIFIKAČNÍ MODEL STRUKTURY .....	11
2.3.2 VÝZNAM A NOSITEL VÝZNAMU .....	12
2.3.3 KOMPONENTY VÝZNAMOVÉ STRUKTURY .....	12
2.3.4 VZTAHY PRVKŮ VÝZNAMOVÉ VÝSTAVBY .....	13
2.3.5 VÝZNAMOVÉ KOMPLEXY .....	13
2.4 SÉMANTICKÉ GESTO .....	15
2.4.1 SÉMANTICKÉ GESTO, SUBJEKT A ZÁMĚRNOST .....	17
2.5 OBRAZ A TEXT .....	19
2.5.1 TEXT, JAZYK, OBRAZ – UJASNĚNÍ POJMŮ .....	20
2.5.2 VZTAHY MEZI OBRAZY A TEXTY .....	22
2.5.3 ILUSTRACE .....	24
<b>3. PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....	29
3.1 NÁZEV ČERNÉ BEDÝNKY .....	29
3.2 POROVNÁNÍ TŘÍ TYPŮ INTERSÉMOTICKÉHO KOMUNIKÁTU .....	31
3.2.1 BLEDEJ GENTLEMAN .....	31
3.2.2 ČERNÁ BEDÝNKA A JEJÍ FOTOGRAFIE .....	33
3.2.3 DÁŠEŇKA .....	33
3.2.4 REPORTÁŽNOST VERSUS UMĚLECKOST .....	36
3.3 DOKUMENTÁRNOST FOTOGRAFIÍ V ČERNÉ BEDÝNCE .....	37
3.4 RÁMEC ČERNÉ BEDÝNKY .....	39
3.5 IDENTIFIKACE INTERSÉMOTICKÉHO VZTAHU OBRAZU A TEXTU V ČERNÉ BEDÝNCE .....	45
3.6 TYPY INTERSÉMOTICKÝCH VÝZNAMOVÝCH VZTAHŮ V ČERNÉ BEDÝNCE .....	47
3.6.1 – „NA ŠVU“ (MASKA) .....	47
3.6.2 – „KANÁLY“ (MODRÉ OČI) .....	48
3.6.3 – „KEŠKA“ (MŘÍŽ) .....	49
3.6.4 – „POJISTKA“ (SLUNÍČKO) .....	49
3.6.5 – „ZÁPLATA PŘEDEM UŠITÁ“ (KYTKA, PROROK) .....	50

3. 6. 6 – „VŠECHNO JE JINAK“ (ROSA).....	51
3. 6. 7 – „VE SMYČCE PARADOXU“ (NEVÍŠ, JERRY?) .....	52
3. 6. 8 – „TAPETA“ (POMNÍK).....	52
3. 7 TŘETÍ SMYSL FOTOGRAFIE V ČERNÉ BEDÝNCE.....	54
3. 8 TEXTY V ČERNÉ BEDÝNCE .....	59
3. 8. 1 VYUŽITÍ FOTOGRAFIÍ PŘI TVORBĚ TEXTU .....	60
3. 8. 2 LYRICKÝ SUBJEKT, VYPRAVĚČ, POSTAVA A REFERENT FOTOGRAFIE.....	61
3. 9 AUTOBIOGRAFICKÉ PRVKY V ČERNÉ BEDÝNCE.....	62
<b>4 ZÁVĚR</b> .....	66
<b>BIBLIOGRAFICKÝ SOUPIS LITERATURY</b> .....	70
PRAMENY .....	70
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA .....	70

## 1. ÚVOD

Téma vztahu obrazu a textu mne zaujalo, protože mám blízko k výtvarnému umění a divadlu (které stejně jako obraz literární dílo-věc přesahuje), už jako dítě mne fascinovalo, jak obraz v knize dokáže čtenáře vtáhnout a upoutat. Při četbě během mého studia mě tato problematika čím dál více přitahovala. Nakonec vyvstala otázka, jak se k sobě tyto dvě složky uměleckého díla – knihy – vztahují.

Ve své literárně-interpretaci práci se zaměřím na prostor české poezie po druhé světové válce. Stěžejní bude interpretace sbírky Ludvíka Aškenazyho *Černá bedýnka*, v níž je pro celistvost díla zásadní splynutí dvou svébytných složek, obrazové a textové, přičemž obrazovou část zastupují fotografie různých autorů, jež Aškenazyho oslovily a on pak na jejich podkladě vytvořil básnické texty. Položím si proto otázku, zda se jedna složka uplatňuje jako dominantní, zda by interpretace textu bez obrazové části mohla vypadat jinak či by dokonce vzniklo nové dílo.

V teoretické části práce se budu s ohledem na charakter sbírky zabývat strukturou a definicí uměleckého díla z pohledu sémantiky, přičemž se opřu o teorii znaku a teorii sémantického gesta. Vynasnažím se zodpovědět otázku, která složka v dílech s textovou a obrazovou částí bývá dominantní, tedy zda tyto dvě složky splývají v jedno jako neoddělitelné, či mezi nimi existuje zřetelná jasná hranice a jde tedy o jednotky samostatné. Zohledním také problematiku (fotografické) ilustrace jako složky struktury díla, její váhu ve vztahu k textu a též její vliv na imaginaci čtenáře při interpretaci. Přihlédnu i k reportážnosti fotografie v této konkrétní sbírce.

V praktické části se pak pokusím odhalit pro sémantické gesto *Černé bedýnky* nejzásadnější faktory ve specifické struktuře sbírky a dopátrat se, co vše lze považovat za prvky významové výstavby díla, jak vstupují do interpretace a vytvářejí smysl. Primárně mi půjde o vztah obrazu a textu v *Černé bedýnce*, přičemž budu při dokládání jednotlivých aspektů vzájemného vlivu textové a obrazové roviny vycházet z teorie znaku a teorie sémantického gesta.

V práci opominu fungování sbírky v kontextu české literatury i obecné přijetí díla dobovými či dnešními recipienty, těžištěm práce bude totiž má recepce *Černé bedýnky*. Podotýkám, že nepůjde o interpretaci sbírky v rámci celého Aškenazyho díla, ani se nebudu snažit o zhodnocení významu autora či díla v kontextu dobové (nebo vůbec české) literatury.

Jsem si vědoma toho, že problematika obrazu (fotografie) jako součásti uměleckého díla přesahuje do dalšího vědeckého oboru mimo literární teorii, tedy do teorie obrazu, konkrétně

teorie fotografie. Své znalosti z těchto oborů jsem pro účely práce nabyla především v dílech R. Barthes,<sup>1</sup> S. Sontagové,<sup>2</sup> J. Bergera<sup>3</sup> a W. J. T. Mitchella.<sup>4</sup> V problematice vztahu textu a ilustrace mi byla nápomocna hlavně studie F. Daneše,<sup>5</sup> v problematice reportáže pak zejména práce A. Lábové.<sup>6</sup>

Svébytnost sémantického gesta doložím i pomocí dalších dvou děl, za jejichž jednotící prvek s *Černou bedýnkou* slouží společná rovina čtenářského zážitku doplněná vizuální složkou fotografie: Čapkovy *Dášeňky* (s autorskými fotografiemi) a Kainarovy sbírky *Bledej gentleman* (vydání s fotografiemi Petera Župníka). Tato dvě díla budu v práci interpretovat pouze funkčně ve vztahu k Aškenazyho sbírce.

Závěrem práce zodpovím otázky, zda by se sbírka *Černá bedýnka* dala číst bez obrazové části, jak důležitou funkci má provázanost textové a obrazové složky, a zda ilustrace v podobě reportážní fotografie při čtení textu nepotlačuje vlastní imaginaci čtenáře.

---

<sup>1</sup> BARTHES, R.: *Světlá komora: poznámka k fotografii*. přel. M. Petříček. (Praha: Fra, 2005). 124 stran.

<sup>2</sup> SONTAGOVÁ, S.: *O fotografii*. přel. P. Vančát. (Praha: Paseka, 2002).

<sup>3</sup> BERGER, J.: *O pohledu*. přel. M. Pokorný. (Praha: Agite/Fra, 2009).

<sup>4</sup> MITCHELL, W. J. T.: *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. přel. L. Chlumská, A. Průchová a O. Hanus. (Praha: Karolinum, 2016).

<sup>5</sup> DANEŠ, F.: Text a jeho ilustrace. in *Slovo a slovesnost* 56, 1995, č. 3. s. 174-189.

<sup>6</sup> LÁBOVÁ, A.: *Česká novinářská fotografie 1945-1989*. (Praha: Karolinum, 2019).



## 2. TEORETICKÁ ČÁST

### 2. 1 SPECIFIČNOST UMĚLECKÉHO DÍLA

Specifičnost uměleckého díla spočívá v tom, že na rozdíl od věcí užívaných za konkrétním účelem existuje samo pro sebe, zůstává účelem samo sobě. Nemusí mít žádnou praktickou funkci, jeho posláním je vzbuzovat estetickou libost či nelibost, podněcovat nové myšlenky a nabízet tomu, kdo umělecké dílo vnímá, možnost vidět svět novým pohledem (právě skrze umělecké dílo).

I v předmětech primárně neuměleckých, ať už vznikly s jakýmkoliv záměrem, lze vždy najít estetickou hodnotu, pokud se vyvarujeme rámování a ohraničování pole estetického, tudíž pak můžeme spatřovat určitou dávku umění v každém předmětu. Toho principu Aškenazy využívá v *Černé bedýnce*, když kontextem literární sbírky posouvá primárně dokumentární funkci fotografií k primárnosti funkce estetické.

### 2. 2 UMĚLECKÉ DÍLO JAKO ZNAK

Sémantika<sup>7</sup> nahlíží umělecké dílo jako znak.<sup>8</sup> Jan Mukařovský dokonce tvrdí, že „*umělecké dílo nemůžeme jinak než jako znak pochopit*“ (Mukařovský 2008: 13).

Zatímco de Saussure chápe části znaku (označující a označované) jako mentální substance, Mukařovský umělecké dílo identifikuje jako materiál s dvojitou existencí „*ve světě smyslovém a v kolektivním vědomí*“ (Mukařovský 2000g: 214) pročež je pro své účely odpsychologizoval. Funkci označujícího tak pro Mukařovského zastává „dílo-věc“, tedy smyslový symbol

---

<sup>7</sup> Několik poznámek k pojmu:

1) „*Sémantika jedná o jazyce jakožto znaku. Sémiologie (sématologie) je nauka o znaku vůbec.*“ (Mukařovský 2008: 13)

2) Pojem sémiologie (sématologie) je de Saussurem používán ve stejném smyslu, jako termín *sémiotika* („*zkoumání vlastností znaků a jazykových soustav*“), jež zavedli Charles S. Peirce a Ch. W. Morris.

3) „*Věda o znaku (sémiologie podle de Saussura, sématologie podle Bühlera) [...] rozšiřuje pole sémantiky.*“ (Mukařovský 2000g: 208)

4) „*Sémiotika má tři dílčí odvětví, a to syntaktiku, sémantiku a pragmatiku*“, každá pojednává o jedné dimenzi sémiosy. (Palek 1997: 206)

<sup>8</sup> Znakem se míní něco, za čím je cosi odlišného skryto, jde vlastně o významovou substituci. Tento vztah zastupování si někdo uvědomuje a může ho interpretovat. Nejdůležitějšími koncepcemi znaku jsou: zaprvé diadický model znaku Ferdinanda de Saussura, kde se znak jako psychická jednotka skládá ze dvou složek, označujícího (akustický obraz; zvuk; signifiant) a označovaného (pojem; význam; signifié), mezi nimiž funguje vztah označování; zadruhé triadický model znaku Charlese Sanderse Peirce, kde znak funguje „*jako něco* [vehikulum, representamen], *co zastupuje něco jiného* [objekt] *vzhledem k něčemu dalšímu* [interpretans].“ (Palek 1977: 8)

vytvořený umělcem, funkci označovaného pak „estetický objekt“, což je význam díla umístěný v kolektivním vědomí. Kromě těchto dvou složek se každé umělecké dílo skládá také ze vztahu k označované věci, jenž směřuje k celkovému kontextu sociálních jevů určitého prostředí (Mukařovský 2000g: 214).

Jelikož umělecké dílo, které sice „*musí být ve vztahu s něčím, co je mimo dílo*“ (Mukařovský 2000d: 26) – tzv. požadavek závaznosti –, ale nemusí se nutně skládat z pravdivých událostí a mít závazný vztah ke skutečnosti, protože „*nemůže být ztotožňováno ani s individuálním stavem vědomí svého autora, ani kteréhokoliv ze subjektů vnímajících toto dílo, ani s tím, co jsme nazvali ‚dílo-věc‘*“ (Mukařovský 2000g, 213), Mukařovský ho považuje za znak autonomní. Tato autonomie ovšem nesmí být pokládána za odtržení díla od všeho – má naopak vztah ke všemu: přestože dílo jako individuální stav vědomí autora či vnímatele, ani jako dílo-věc nelze identifikovat, na všechny zmíněné položky jako celek navazuje. (Mukařovský 2008: 57).

Dílo „*může být schopno vykonávat i několik funkcí<sup>9</sup> zároveň. a může také funkce v průběhu doby střídat. Nejčastěji má takováto výměna funkcí podobu výměny dominanty systému možných funkcí; změna dominantní funkce se nutně projeví i přesunem celkového smyslu díla*“ (Mukařovský 2000d, 34).

## 2. 3 STRUKTURA UMĚLECKÉHO DÍLA

Jan Mukařovský ve studii *O strukturalismu* označuje strukturu literárního díla jako jednotu smyslu,<sup>10</sup> která je složena z dílčích významů obsažených v díle. Nejde však pouze o sumativní celek vznikající řazením jednotlivých jeho částí za sebe, nýbrž o celek hierarchicky uspořádaný, „*jehož části tím, že do něho vstupují, nabývají speciálního charakteru*“ (Mukařovský 2000d: 26).

„*Každá jednotlivá ze složek má ve společné jednotě jistou funkci, která ji do strukturního celku zařadí a k němu ji poutá*“ (Mukařovský 2000f: 11), a mezi všemi složkami struktury se navíc nacházejí vzájemné vztahy, jež jsou „*dynamické samou svou podstatou*“ (Mukařovský 2000d:

---

<sup>9</sup> Od Bühlera přejal Mukařovský tři základní funkce znaku: 1) funkci zobrazovací (vztah znaku k nějaké skutečnosti); 2) funkci vyjadřovací (vztah znaku k jeho původci) a 3) funkci výzvy (vztah znaku k jeho vnímání), k nimž dále přidává funkci estetickou. Ta pak „*je vždy latentně a potenciálně obsažena ve všech třech*“ (Mukařovský 2008: 20) a není proto možné, aby na úkor estetické funkce znaku zmizely jeho funkce ostatní.

<sup>10</sup> pojmy smysl a význam jsou u Mukařovského užívány zaměnitelně

27), neboť se vnitřní rovnováha tohoto souboru složek „bez ustání porušuje i znovu vytváří“ a jeho „jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů“ (tamtéž).

Popsaná dynamičnost díla vylučuje možnost jeho jediného absolutního významu; eventuality jeho konkretizace jsou vzhledem ke stále se vyvíjejícímu kódu a potenciálně nekonečné škále vnímatelů naopak dosti vysoké.<sup>11</sup>

### 2. 3. 1 STRATIFIKAČNÍ MODEL STRUKTURY

Lubomír Doležel ve studii *Perspektivy strukturální analýzy literárního díla*<sup>12</sup> velmi přehledně předestírá stratifikační model literární struktury. Ta se – jakožto množina hierarchicky uspořádaných a vztahově významových celků – postupně skládá z elementů<sup>13</sup> (nejmenších významových částí), rovin (množin elementů vykazujících určitou obecnou vlastnost, tzn. tvořící třídu) a plánů (třída rovin).

Podle Doležela má struktura tři plány, a to: 1) plán výrazu, tzn. elementy, které bychom označili jako formální prostředky vyjádření (materializace) elementů významu, 2) plán významu, jenž je neoddělitelný od svého výrazu a 3) plán obsahu neboli interpretaci významu.

Obsah na rozdíl od významu lze od formy oddělit, ztratí pak ovšem svůj estetický smysl (např. obsahový invariant „hrdina zabil draka“ můžeme vyjádřit jak jedinou větou, tak ale i celým románem). Vidíme tedy, že význam literárního díla vzniká zformováním jeho obsahu.

Doležel také dále popisuje tři typy vztahů v literární struktuře<sup>14</sup>, a to 1) vertikální, vznikající mezi elementy různých rovin, 2) horizontální, který se tvoří mezi elementy jediné roviny a 3) kvantitativní, pomocí něhož lze odhalit významové faktory díla závisející na frekvenci či počtu elementů ve struktuře.

---

<sup>11</sup> O tom více viz ČERVENKA, M.: *Významová výstavba literárního díla*. (Praha: Karolinum, 1992).

<sup>12</sup> DOLEŽEL, L.: *Perspektivy strukturální analýzy literárního díla*. In *Struktura a smysl literárního díla*. (Praha: Československý spisovatel, 1966). s. 70-86.

<sup>13</sup> Červenka definuje element jako jakoukoliv jednotku v systému (tzn. struktuře díla). Element relevantní v podsystemu nazývá prvkem. Každý prvek je v rámci jedné struktury součástí několika podsystemů zároveň.

<sup>14</sup> Srov. ČERVENKA, M.: *Elementární vztahy prvků významové výstavby*, in *Významová výstavba literárního díla*. (Praha: Karolinum, 1992). s. 67-76.

### 2. 3. 2 VÝZNAM A NOSITEL VÝZNAMU

Červenkův přístup ke struktuře, jak ho prezentuje v publikaci *Významová výstavba literárního díla*,<sup>15</sup> se inspiruje zejména Janem Mukařovským, a tak je pro něj důležitá hlavně bilaterálnost díla, tedy že „*tak jako každá promluva i každý znak má také dílo dvojstrannou povahu, jednu jeho stránku tvoří ‚nositel významu‘, druhou stránku ‚význam‘*“.<sup>16</sup>

Význam díla, signifié, Červenka charakterizuje jako soubor prvků díla, s nimiž se spojují určité intersubjektivně platné stavy vědomí, nositel významu, signifiant, pak popisuje v nižších rovinách jako souhrn smyslově vnímatelných diferenčních rysů nebo příznaků, vybraných ze systému a použitých podle jeho pravidel, ve vyšších rovinách jako signifiants všech ostatních rovin díla, a také pro literaturu osobité prostředky organizace jazykového materiálu.

Tyto dvě složky mezi sebou nemají kauzální vztah – jedno není příčinou druhého, nýbrž existují jen spolu zároveň. Navíc fungují napříč celou hierarchií postupného skládání složek díla v celistvý význam, takže žádný z významových komponentů nepatří pouze do jedné ze jmenovaných kategorií.

O otázce rozporu obsahu a formy uvnitř významové výstavby díla (např. stylisticky zabarvený výraz může mít jak významový, tak formální dopad) se Červenka vyjadřuje, že hranici mezi těmito dvěma částmi díla nelze stanovit. Navíc poukazuje na jednotu pojmů obsah a forma s pojmy význam a nositel významu a jejich zdvojení považuje za zbytečné.

### 2. 3. 3 KOMPONENTY VÝZNAMOVÉ STRUKTURY

Abychom mohli pochopit charakteristiku konkrétní struktury, musíme nejdříve určit principy její organizace. Strukturu totiž nelze popsat výčtem jejích komponentů.

Jako komponenty významové struktury Červenka rozlišuje element, což je jakákoliv dále nerozložitelná jednotka v systému, a prvek, složku vyššího významového komplexu, která v něm zastává funkci jednotky. Množství vrstev významových komplexů se liší u každého díla individuálně, nejvyšším významovým komplexem (obsaženým v každém díle bez výjimky) je vždy subjekt díla. Všechny elementy i jejich komplexy můžeme vnímat zároveň jako znaky.

---

<sup>15</sup> cit. d. 11

<sup>16</sup> ČERVENKA, Miroslav: *Význam a nositel významu v literárním díle*, in *Významová výstavba literárního díla*. (Praha: Karolinum, 1992). s. 37.

## 2. 3. 4 VZTAHY PRVKŮ VÝZNAMOVÉ VÝSTAVBY

Vztahy mezi prvky jsou v každém díle zcela rozdílné a individuálně aktualizované, pro vnímání díla je pak důležité „vědomí, že dílo bylo záměrně vytvořeno tak, jak se ke vnímání předkládá. Platí-li tento předpoklad, platí také jeho důsledek: přítomnost nějakého prvku v díle je už sama sebou dostatečným důvodem, abychom předpokládali jeho záměrné začlenění do systému ostatních prvků. Stačí tedy pouhá koexistence prvků v díle, aby navzájem navázaly významové vztahy“.<sup>17</sup>

K prvkům v díle proto není záhodno přistupovat jako k náhodným, byť by vedle sebe byly umístěny libovolně (např. asociativní báseň), nýbrž jako k záležitosti záměrného výběru – každá pasáž díla má totiž nějaký význam, který napomohl autorovi zvolit danou kombinaci prvků.

Vztah můžeme nalézt mezi prvky téže roviny (např. postavy, fáze děje) – srov. Doleželova horizontální relace, ale i mezi prvky rovin různých (např. vztah mezi celkovým významem díla a jeho motivem) – srov. Doleželova vertikální relace. Mnoho sémantických vztahů prvků v literárním díle je navíc tak úzce svázáno s dalšími vztahy, že je nelze oddělit.

Komponenty významového komplexu vytvořeného vztahem prvků odlišných rovin díla se obvykle nacházejí v asymetrickém poměru, neboť se uplatňují v různé míře. Jeden z významů tak často pouze modifikuje význam druhý.

Některá spojení prvků se konvencionalizovala v kódu, proto se objevují v různých dílech a vnímáme je jako ustálená, jiná spojení jsou čistě individuální v jediném díle. Při rozborech různých děl může být stejný prvek aktualizován jiným způsobem.

## 2. 3. 5 VÝZNAMOVÉ KOMPLEXY

Principům uspořádání jednotlivých prvků ve vyšší významové celky a nakonec jejich spojování ve významovou celistvost se Červenka věnuje obsírně, významovým komplexům pak věnuje dokonce čtyři kapitoly. Říká, že významové celky v díle se tvoří buď na podkladě paralely s mimoliterárním světem (např. postava je obdoba bytosti, děj zase série událostí atd.), anebo se na nich účastní významové elementy, které existují pouze v literatuře a jazyce (např. metafora). Jeden element se často podílí na konstituci vícero významových komplexů.

---

<sup>17</sup> cit. d. 13. s. 67-68.

Červenková obecná typologie významových komplexů vychází z toho, že: 1) elementární znak (s) se může začleňovat buď do označujícího (A) či označovaného (E) komplexního znaku, anebo do komplexu celkově (S); 2) do vyšší roviny vstupuje buď označující (a) či označované (e) elementárního znaku, anebo celý elementární znak.

Celkem pak abstrahuje devět základních teoreticky možných typů významových komplexů (dva z nich, konkrétně komplexy  $e \rightarrow S$  a  $a \rightarrow S$ , zůstávají bez reálné interpretace):

- 1)  $e \rightarrow E$  (metonymie)
- 2)  $e \rightarrow A$  (metafora)
- 3)  $e \rightarrow S$  (bez realizace)
- 4)  $a + a \rightarrow E$  (významová aktivita forem – např. styl, metrum...)
- 5)  $a \rightarrow A$  (průvodní „rub“ metafory a metonymie)
- 6)  $a \rightarrow S$  (bez realizace)
- 7)  $s \rightarrow E$  (metajazyk)
- 8)  $s \rightarrow A$  (mýtus)
- 9)  $s \rightarrow S$  (hlavně na vyšších úrovních, např. cyklus básní či povídek).

## 2. 4 SÉMANTICKÉ GESTO

Mukařovský ve svých dílech pátral po příčině estetického účinku literárních děl na vnímatele. Podle něj klade „*umělecké dílo na rozdíl od jiných druhů znaků [...] především důraz nikoli na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká*“ (Mukařovský 2000a: 111), protože je třeba smysl díla hledat nikoliv v jeho obsahové stránce a statických idejích, ale v intenci plně spočívající v samotném způsobu jeho udělání, v charakteru jeho významového utváření.

Původně dualistický přístup k dílu (jako k obsahu a formě) nahradil posléze myšlenkou, že „*každá složka básnické struktury je stejným právem (třebaže ne stejným způsobem) nositelkou významu*“ (Mukařovský 2001b: 305) a dichotomii materiálu a formy nahradil obecným sjednocujícím principem.

Problematiku obsahově neurčené organizující významové intence poprvé blíže charakterizoval ve studii *Genetika smyslu v Máchově poezii* z roku 1938, v níž se sice ještě nemluví přímo o „sémantickém gestu“, ale Mukařovský zde již vysvětluje pro rozbor díla důležité svedení všech složek „*na společného jmenovatele, jímž je význam*“ a rozvádí též podstatný význam významu, u nějž není tak důležitá obsahová stránka, ale jde především o „*rekonstrukci onoho obsahově nespecifikovaného (a v tom smyslu – chceme-li – formálního) gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu.*“ (Mukařovský 2001b: 370).

Sémantické gesto, jak ho popsal Mukařovský, můžeme tedy chápat jako stýlotvorný a zároveň významotvorný princip organizující významovou výstavbu uměleckého díla a utvářející jeho strukturu. Na rozdíl od statické ideje díla je to „*dynamická a bezprostředně v utváření díla se prosazující sjednocující intence*“ (Jankovič 2005: 94), byť obsahově neurčená, na jejíž utváření má kromě autora podíl i vnímatel a společenský kontext.

Za dynamickou ji označujeme proto, že: „*jednak spíná v jednotu rozpory, ‚antinomie‘, na kterých je osnována významová výstavba díla, jednak probíhá v čase, neboť vnímání každého díla, i výtvarného, je akt (o kterém i experimentálním zkoumáním bylo sdostatek prokázáno, že má časovou rozlohu)*“ (Mukařovský 2000h: 372).

Jako jednotnost dynamického stavebního principu se sémantické gesto „*uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek*“ (Mukařovský

2001: 305). Díky tomu umožňuje zastižení sjednocující tvárné intence v jakémkoliv momentu utváření díla.

Pro svou komplexitu stojí sémantické gesto „*na průsečíku nejrůznějších přístupů k dílu: jazykového, respektive sémantického, estetického a filozofického*“ (Jankovič 2005: 113), stalo se mnohoznačným pojmem, připouštějícím různé výklady a narážejícím na mnohá úskalí, jako například problematický převod konkrétního pozorování aktivity díla v zevšeobecnující charakteristiku či ne zcela kompatibilní dvojice textové a recepční úrovně díla v koncepci sémantického gesta. Jankovič i přesto vyzdvihuje užitečnost tohoto dynamického pojetí významu a zejména ve studii *Perspektivy sémantického gesta* (Jankovič 2005: 113-125) pak shrnuje jeho nejdůležitější aspekty.

Ve shodě s Mukařovského předpoklady pojímá Jankovič umělecké (literární) dílo jako neustále a bezprostředně (při okamžiku čtení) se dějící smysl, při němž je důležité vnímat vliv formující síly a zároveň syntaktickou strukturu, což znamená, že by se oba měly doplňovat.

Jde vlastně o „*významovost způsobu utváření, odlišnou od povahy výsledných významů výpovědí, jednotlivých významových kontextů i celku díla; jde o významovost smyslutvorného procesu vystaveného samoučelné pozornosti. V jistém ohledu lze mluvit o opozici významu výsledného a významu rozehraného.*<sup>18</sup> Zhruba řečeno: v rovině výsledných významů sjednocuje dílo idea, v rovině rozehraných významů sémantické gesto.“ (Jankovič 2005: 113)

Jako stylový princip, jehož významový pohyb nás poutá k dílu jako k jedinečnému zdroji, nám sémantické gesto dovoluje hledat možné vzájemné vztahy mezi významově nižšími a vyššími složkami díla, které jsou nejčastěji spojeny trvajícím stylistickým napětím, což má za následek estetickou aktivitu díla – neboť vnímání díla ovlivňuje kromě individuálních náhledů světa („*často vnímatel sémantické gesto díla proti původnímu básníkovu záměru citelně pozměňuje*“ (Mukařovský 2000h: 372)) také společenský kontext (různí čtenáři vybavení specifickými kódy budou dílo uchopovat rozdílně).

Jako významotvorný princip se pak vztahuje k významovému pohybu vystupujícímu z díla, během recepcce (a posléze interpretace) díla je tudíž třeba vždy vycházet z jádra smyslu v jednotlivých vrstvách díla a jejich korespondencích, ty posléze skládat v jednotný smysl, nikoliv naopak. „*Právě v takových intenzivních vazbách, ještě popsatelných jako technika díla, ale již zřetelně posouvajících naše dosavadní předpoklady vidět skutečnost sítí významů,*

---

<sup>18</sup> rozehraným významem se myslí ten, který vzniká aktem tvorby



*si zřetelně uvědomujeme zásah díla do našeho hodnotového světa“* (Jankovič 2005, 96).

Tento účinek tvárné energie díla na náš obraz skutečnosti nepůsobí pouze jako emocionální vliv či názornost uměleckého obrazu, můžeme jej charakterizovat spíše jako v momentě styku s dílem ještě konkrétně hmatné dění transcendence smyslu vzlínající z významových slitin.

Dotyk díla s jeho recipientem probíhá vždy individuálně, záleží na subjektivním přístupu daného vnímatele: zatímco laik se bude při recepci díla soustředit především na dojem, jímž na něj dílo působí, teoretik bude při čtení „*vyvozovat důsledky pro modelování struktury díla*“ (Jankovič 2005, 96). Byť je dojem z díla pokaždé náhodný a částečný, za východisko zkoumání díla by měl podle Jankoviče sloužit čtenářský aspekt (záruka navázání výše popsaného vztahu, pro nějž bylo dílo stvořeno). Dílo je totiž společným výtvozem autora a čtenáře, svůj výsledný smysl neustále mění, přestože „*zachovává svou identitu: zůstává určitou, rázem utváření predeterminovanou výsečí možných smyslů*“ (Jankovič 2005, 98).

Sémantické gesto ve své práci rozebírá i Miroslav Červenka, podle něhož – stejně jako u Jankoviče – není pouze „*vhodným nástrojem literární analýzy, nýbrž i teoretickým konceptem, závažným článkem výkladu uměleckého díla jako znaku*“ (Červenka 1992: 134). Soustředí se hlavně na jeho využitelnost v analýzách, během nichž může posloužit jako prostředek k charakterizování základních rysů subjektu díla v souladu se základními rysy jeho tvaru. Zdůrazňuje, že se sémantické gesto často zakládá na hledání obdob a analogií určitého stavebního principu ve výstavbě jednotlivých složek díla, čímž umožňuje postihnout strukturní princip celistvého díla. Schematicky ho pak shrnuje jako entitu, která „*se vztahuje ke sféře označovaného*‘ (významu díla) *i ,označujícího*‘ zároveň.“. (Červenka 1992: 143).

#### 2. 4. 1 SÉMANTICKÉ GESTO, SUBJEKT A ZÁMĚRNOST

Mukařovský kromě sémantického gesta rozpracoval ve svých pracích i entitu subjektu autora<sup>19</sup> a koncepci záměrnosti, které se sémantickému gestu ale velmi nápadně podobají.

Všechny tři koncepty totiž nazírají literární dílo jako výsledek spojení struktury textu a recepční aktivity vnímatele, z čehož pramení dvě různé možnosti, jak tyto entity vnímat: buď

---

<sup>19</sup> Červenka subjekt (nazývá ho „subjekt díla“) ve své práci od sémantického gesta liší, přesto ale pro popis subjektu také používá formulaci: „*Osobnost vyvstává tedy z díla ne jako prostá skládanka ze stavebnice jednotlivých významových komplexů, ale jako princip jejich dynamického sjednocování...*“ (Červenka 1992: 136). Definice sémantického gesta a subjektu je tudíž i u něj vzájemně totožná.

jako rekonstruované vnitřnětextové, textem již stanovené konstrukty, anebo jako výsledky abstrakcí čtenáře, textem ovlivněné, ovšem ve struktuře přímo neobsažené.

Tato orientace na recepční stránku fungování umění je pro Mukařovského zcela zásadní, základním subjektem uměleckého díla je pro něj totiž primárně „*nikoli původce, ale ten, k němuž se umělecký výtvar obrací, tedy vnímatel*“ (Mukařovský 2000h: 358).

## 2. 5 OBRAZ A TEXT

Obraz a text jsou dvě různá média, dvě možnosti uměleckého vyjádření, podle Mitchella také „vzájemně soupeřící kulturní hodnoty“, které však mají společné estetické cíle, zejména pak nabídnout svému vnímání možnost ozvláštňování jeho reality, pokud bude schopen ji využít.

K oběma můžeme přistupovat jako ke znakům, z pohledu typologie podle Peirce jsou téměř všechna slova symboly, většina obrazů ikóny, a v komplexech komunikátů, jakými jsou například plakáty či ilustrované knihy, působí dohromady a vytváří tak významový celek, celistvý znak, jímž je umělecké dílo. „*I při značné odlišnosti všem vrstvám díla zůstává jedna společná vlastnost, totiž to, že jsou to konkrétní užití znaků čerpající z různých znakových systémů*“ (Červenka 1992: 142).

Podle Mukařovského některé věci můžeme vyjádřit obrazem, ne však slovy a naopak, podle Mitchella zase popis dokáže zastoupit obraz a opačně. Mitchell přesto nepopírá, že mezi verbálními a neverbálními médii existují zásadní rozdíly.

Je tomu tak zprvu z důvodu formálních rozdílů, ale např. i proto, že zatímco konečný význam literatury, jež patří mezi tzv. „časová“ umění (např. i film, divadlo), se postupně skládá v čase – při čtení románu známe jeho význam teprve tehdy, kdy ho dočteme –, obrazy se řadí mezi umění „prostorová“ (např. malířství, sochařství) – významy vyvozujeme z toho, co vidíme na jednom místě. I zde je ale „*následnost ve vnímání jednotlivých částí uměleckého díla (...) zjevně dána ne libovůli vnímatelově, ale způsobem, jakým ji předurčil autor (...) pomocí rozmístění kvality*“ (Mukařovský 2000d, 31), která pak vede vnímatele k významu celku v určitém pořadí.

Důležitý je též znakový charakter textu: „*ze znakového charakteru výtvarného textu vyplývá, že představený ‚svět‘ je zde zachycen s bezprostřední názorností; současně se ale všechny jeho vlastnosti nutně redukuje (resp. převádějí) na vlastnosti vizuální (barvy a kontury) (...). Slovesný text není schopen obdobně názorného zachycení, na druhé straně však poskytuje vnímání větší svobodu, ‚nevnucuje‘ mu jedinou podobu představeného ‚světa‘*“ (Mareš 1989, 122).

Na rozdíl od Mukařovského a Mareše Mitchell neuznává označování nějakých druhů umění za „čistě verbální“ či „čistě vizuální“ – podle jeho názoru toto dělení není možné, protože malby umí vyprávět příběhy i vyjadřovat abstraktní myšlenky a slova zase mohou ztělesňovat i prostorové situace.

Zajímavé je, že zatímco verbální reprezentace se dokáže reprezentovat sama, reprezentaci vizuální musí nutně reprezentovat nějaký diskurs (tzn. vždy, když se díváme na obraz, přemýšlíme o něm ve slovech, nikoli v obrazech), přesto diváctví i čtení vyžadují stejnou dávku vnímatelské činnosti. Ze sémantického hlediska mezi texty a obrazy není žádný zásadní rozdíl.

## 2. 5. 1 TEXT, JAZYK, OBRAZ – UJASNĚNÍ POJMŮ

Pojmy „jazyk“, „text“, „metajazyk“ a „metatext“ mají pro své široké uplatnění v různých oblastech několik možných významů. Zde si proto rozdíl mezi nimi objasníme.

### 2. 5. 1. 1 JAZYK, METAJAZYK

Výhoda sémiotiky tkví v tom, že „*je zároveň jednou z věd, i jejich nástrojem*“ (Palek 1997: 199), neboť díky existenci znaků „*poskytuje obecný jazyk aplikovatelný na libovolný speciální jazyk<sup>20</sup> nebo znak*“ (Palek 1997: 200). Tady se však dostáváme k tomu, jak široké pole sémiotika vlastně otevírá. Jazykem totiž může být v podstatě cokoliv, co slouží jako prostředek komunikace – v nejširším pojetí tudíž zcela jakýkoliv soubor znaků či vyjadřovacích prostředků, „*ustálený i okazionální, o charakteru verbálním i neverbálním*“ (Mařeš 1983: 125) (i s jejich pravidly).

*„Jazykem se potom stává např. soustava vyjadřovacích prostředků specifických pro umělecké texty či texty určitého žánru, soubor znaků, jejichž užívání je příznačné pro určité individuuum nebo skupinu, určitá soustava kulturních znaků, a rovněž třeba umění, resp. kultura jako celek. I konkrétní text (nebo úsek uvnitř textu) může být pojímán jako realizace specifického souboru vyjadřovacích prostředků, jazyka sui generis, vlastního jen danému textu. Tomuto chápání pak odpovídá i pojetí metajazyka jako jazyka zaměřeného na takto vymezený jazyk.“* (Mařeš 1983: 125)

Pokud se zabýváme výzkumem nějakého jazyka, podle Carnapovy koncepce<sup>21</sup> se tento jazyk nazývá „objektový jazyk zkoumání“, zatímco jazyk, v němž vyjadřujeme výsledky výzkumu,

---

<sup>20</sup> myslí se určitý systém znaků

<sup>21</sup> Carnap na rozdíl od širokého pojetí jazyka uvažuje objektový jazyk i metajazyk pouze jako skládající se ze znaků přirozeného jazyka či jazyka formalizovaného (CARNAP, R.: *Problémy jazyka vědy*. 1968. s. 96 – in Mařeš 1983: 124)

se nazývá „metajazyk“. „*Metajazyk je soubor znaků, které slouží k výpovědím o objektovém znaku, a objektový jazyk je soubor znaků, k němuž se vztahuje metajazyk*“ (Mareš 1983: 124-125).

Přestože existují i přístupy, kdy je metajazyk chápán nesystémově, tedy nikoliv jako soustava znaků (např. uvozovkové výrazy), podle Volka „*je nutné používat termínu metajazyk jen tam, kde jde o relaci celých systémů*“.<sup>22</sup> V opačném případě navrhuje používat termínu „metaznak“.

## 2. 5. 1. 2 TEXT, METATEXT, KOMPLEXY KOMUNIKÁTŮ

Obdobně jako termín jazyka a metajazyka se nejasně a v mnoha významech užívá i termínu text – a s ním souvisejícího pojmu metatext – na předchozích úzce závisejí.

V návaznosti na to, co již bylo řečeno o jazyce, můžeme textem nazývat: 1) „písemný verbální výtvar“, 2) „jazykový komunikát, písemný i ústní, popř. též komplex komunikátů“, 3) „jakýkoliv komunikát, i nejazykový“, 4) „parole, jazykový proces, řeč jakožto manifestaci jazyka“, 5) „souhrn všech řečových výtvarů realizovaných kolektivem; korpus“, 6) „souhrn všech výtvarů komunikační povahy, i neverbálních“ (Hausenblas 1984: 2).

V této práci nám půjde o text nikoliv jako o proces sdělování a dorozumívání pomocí jazyka, nýbrž o text jakožto základní jednotku komunikování, a můžeme ho tudíž ztotožnit s termínem komunikát.<sup>23</sup>

Kromě jednotlivých komunikátů (za jejichž základní vlastnosti pokládá Hausenblas to, že vždy obsahují minimálně dva subjekty (podávatel a adresát); dále jednotu subjektu podávatele; a nakonec to, že mají na rozdíl od nižších systémových jednotek nejen potenciální význam, ale i vlastní smysl) rozeznáváme také komplexy komunikátů, v nichž si komunikanti dialogicky střídají role (např. polemiky, hádky). Specifičnost tohoto přístupu spočívá v tom, že díky němu lze plně postihnout charakter jednotlivých textů komplexu komunikátů – celkový smysl a styl v nich totiž přes společné téma častokrát nebývá v jednotě.

---

<sup>22</sup> VOLEK, J.: Interpretace uměleckého díla jako metaznak. *Estetika* 18, 1981, s. 222 – in Mareš 1983: 125.

<sup>23</sup> Červenka vnímá umělecké dílo jako stabilizovanou (tzn. textem fixovanou) promluvu, čímž ji vpíná do množiny veškeré jazykové produkce lidí.

## 2. 5. 2 VZTAHY MEZI OBRAZY A TEXTY

Přestože nelze tvrdit, že se obrazový doprovod v literárních dílech vyskytuje běžně, sémanticky nestejnorodé komunikáty nejsou jevem ojedinělým. Kromě textu pak součástí jejich struktury bývá taktéž složka neverbální, a to zejména výtvarná (popř. fotografická), řidšěji i hudební.

### 2. 5. 2. 1 DOMINANTNÍ SLOŽKA V KOMPLEXU KOMUNIKÁTŮ

Vztahy mezi složkami verbálními a neverbálními, vznikající v těchto heterogenních komunikátech, fungují poměrně složitě; dominantní složka bývá pokaždé různá. Obraz je totiž někdy textu nadměrný (např. ilustrace Julese Férata u Verneových knih), občas se jeho význam dostane do napjatého vztahu s textem (např. ilustrace Josefa Weniga u Karafiátových *Broučků* – hmyz je zobrazován jako lidé s krovkami a tykadly), jindy jde o ozvěnu k textu či pouze o asociaci, již text navodil (např. ilustrace *Kytice* Jana Zrzavého).

### 2. 5. 2. 2 TYPY INTERSÉMIOTIČNOSTI<sup>24</sup>

Lze říci, že z hlediska vzájemných vztahů obrazu a textu existují tři základní modely intersémiotičnosti:<sup>25</sup>

1) Obraz je podřízen textu, je jeho interpretací, anebo se textem minimálně inspiruje. Tento typ vztahu umožňuje variování ilustrací k témuž textu (rozliční ilustrátoři různých vydání); text může taktéž plnohodnotně existovat zcela bez ilustrací.

2) Obraz a text jsou ve vztahu komplementárnosti, obě složky díla tvoří celek dohromady a sdělení se uskutečňuje na vyšší rovině (např. zkompletování nezávisle vzniklého obrazu se samostatně vzniklou básní). Barthes k označení tohoto vztahu užívá pojem „relé“ („relay“) (Barthes 1977: 41).

3) Text tvoří doprovod obrazu či na obrazu závisí, je jeho popisem, ekfrází, interpretací, z obrazu vychází a je jím podnícen.

Za speciální kategorii jsou považována díla, kde obraz a text vytvořil jediný autor. Tento typ ilustrace se vyskytuje většinou ve vztahu č. 2, vhodné je ho dále dělit na případy, kde se obraz

---

<sup>24</sup> Podle (Daneš 1995: 175-176).

<sup>25</sup> Na zřetel beru pouze takové vztahy, kde obraz a text opravdu jsou dvousložkovým médiem (stranou nechávám kaligramy, experimentální básně apod.).

s textem vzájemně proniká,<sup>26</sup> a dále ty, v nichž tvoří jedna ze složek – většinou obrazová – pouhý doprovod (autorské ilustrace se téměř vždy berou jako kanonické).<sup>27</sup>

### 2. 5. 2. 3 TEXT JAKO METATEXT PROTOTEXTOVÉHO OBRAZU

Bohuslav Hoffmann se ve své studii *Inspirace díly výtvarnými* (Hoffmann 1989) zabývá konkrétněji tím typem intersémiotičnosti, kdy je literární text metatextem k prvotnímu textu výtvarnému či fotografickému. Pro naši práci je tento vztah tím nejdůležitějším, proto ho zde za pomoci informací obsažených ve zmíněné práci a dále studiích o interpretaci od Karla Hausenblase a Františka Daneše rozebereme podrobněji.

Obrazy, potažmo fotografie v tomto případě slouží jako inspirační prototexty básnických textů, což texty obrazové a fotografické činí geneticky i strukturně dominantními. Zvláštnost těchto specifických komunikátů tkví v tom, že obrazový nebo fotografický prototext se stává „v procesu restruktury a resémantizace a nové struktury a sémantizace organickou součástí verbálního (básnického) metatextu“ (Hoffmann 1989: 519).

Během recepcí takovýchto děl se v různých časových průnicích odehrávají dvě dialektické fáze komunikačního procesu,<sup>28</sup> a to: 1) aktualizovaná rekonstrukce procesu recepcí výtvarného nebo fotografického prototextu básníkem a 2) aktualizovaná rekonstrukce procesu produkce nového textu, verbálního metatextu. Vnímatel je tudíž při odpovídající recepci „vtažen do dialektiky recepční a produkční činnosti básníkovy, stává se aktivním účastníkem (rekonstruentem) procesů, které směřují od výtvarným dílem nebo fotografií zafixované podoby výtvarníka – fotografa záměru k odhalení záměru básníka, přes odhalení smyslu jeho činnosti selektivních a organizačních k fixaci nového textu.“<sup>29</sup> Takovýto způsob interpretace vnímatelům umožňuje hlouběji poznat podstatu uměleckého tvůrčího procesu a uvědomit si znakovost daného uměleckého díla.

Vztah umělce k prototextu, jenž je výsledkem již jednou umělecky zprostředkované skutečnosti někým jiným, dělí Zdeněk Mathauser na tři druhy intersémiotických vztahů: 1) literární inspirace z malířova obrazu, 2) inspirace výslovně malířská (slovní přepis obrazu),

<sup>26</sup> Např. Exupéry: *Malý princ*; Čapek: *Anglické listy*

<sup>27</sup> Např. dílo *Pejsek a kočička* Josefa Čapka.

<sup>28</sup>o tom více viz (Hausenblas 1988: 13-24) a (Daneš 1988: 85-109).

<sup>29</sup> KUBÍNOVÁ, Marie: K otázce smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím, in *Estetika* 23, 1986, s. 201-211 – in (Hoffmann 1989: 520).

3) zostření vlastního básnického vidění díky inspiraci dílem výtvarným (Mathauser 1982: 58). Z těchto tří typů vztahu je básnický text nejvíce závislý na iniciujících výtvarných nebo fotografických obrazech v případě druhém, což z něj zároveň dělá typ recepčně nejsnazší. Texty, jejichž autorům neverbální prototext napomohl zostrřit vlastní básnické vidění, tzn. evokoval jim představy, z nichž následně čerpají při tvorbě literárního díla, patří k recepčně náročnějším, podle Hoffmanna také však umělecky hodnotnějším.

### 2. 5. 3 ILUSTRACE

Počátek zvláštního poměru mezi verbálním a vizuálním bychom mohli stopovat velmi daleko do historie. Zlomového bodu ovšem dosáhl tento vztah se vznikem knihy, v níž „*grafický text se svými ilustracemi tvoří jistý celek, ovšem komplexní, sémioticky heterogenní, v základě dvousložkový.*“ (Daneš 1995: 175)

Původním smyslem obrazového doprovodu v literárním díle je výtvarné oživení díla, jeho doplnění o konkrétní vizuální představu či osvětlení textu – odtud také původ slova ilustrace (lat. *lustrare*, osvětlit). Obrazy ve smíšených médiích nicméně nemusí nutně stát vedle textů jakožto jejich sémioticky podřízené komponenty – může to fungovat i naopak, takže možnosti recipročních vztahů verbální a neverbální složky v uměleckém díle lze shrnout jako: 1) dublující informace dané sémioticky nadřazenou složkou, 2) redukcující informace dané sémioticky nadřazenou složkou, anebo 3) vytvářející sémiotickou celost mezi rovnoprávnými složkami.

Vedle obrazových ilustrací (kresba, malba, grafika, rytiny apod.) se dnes v knize setkáme i s ilustracemi fotografickými, o rozdílu mezi nimi viz dále. Ilustrace může být i zvuková – např. zhudebněné básně.<sup>30</sup>

#### 2. 5. 3. 1 OSOBITOST FOTOGRAFICKÉ ILUSTRACE

Vztah mezi jazykem a fotografií se od vztahu jazyka a obrazu sémioticky liší. Lze ho vystihnout dvěma odporujícími si způsoby:

---

<sup>30</sup> např. písňe



První chápe fotografii jako objektivní zobrazení vizuální skutečnosti, „sdělení bez kódu“ (Barthes, 1977: 17), tedy jako obraz, který – přestože není totožný s realitou – je jejím dokonalým analogickým odrazem (analogonem), a proto nevyžaduje „rozdělovat realitu na jednotky určitého kódu a ty pak konstituovat jako znaky, podstatně odlišné od objektu, který komunikují“ (Barthes, 1977: 17). Druhý pak posuzuje fotografii samu jako jazyk a ukazuje na jeho textualitu, přičemž Mitchell zastává názor, že adekvátnějším způsobem je zřejmě ten druhý – přiklání se k tvrzení Victora Burgina, že je fotografie jazykem až na výjimky ovládána (Mitchell, 2016: 292).

Byť původní funkce fotografie mohla být jiná (ne tak zřetelně ikonická) a byť fotografie mohou svádět k nerespektování umělecké stylizace zobrazení objektivní reality, v heterogenních komunikátech fungují podle Hoffmanna – stejně jako díla výtvarná – jako systém ikonických znaků. Podle mého názoru lze fotografie vnímat jako ikony, symboly i indexy, vždy ale záleží na jejich kontextu a na tom, k čemu se pak vztahují.

#### 2. 5. 3. 1. 1 FOTOGRAFICKÝ PARADOX

Výše zmíněné přístupy shrnuje Barthes ve své studii *The Photographic Message* do pojmu „fotografický paradox“, o němž říká, že ho můžeme nazírat jako „koexistenci dvou sdělení, jednoho bez kódu (fotografický analog), druhého zakódovaného (‘umění‘, tzn. zpracování neboli ‘rukopis‘ či rétorika fotografie)“ (Barthes, 1977: 19). Fotografie se mu jeví jako jediná informační struktura, jejíž sdělení může být vyčerpáno denotací, neboť její „konotované (zakódované) sdělení se rozvíjí na základě sdělení bez kódu“ (Barthes, 1977: 19). To znamená, že fotografie vždy obsahuje konotaci, že je čistou denotací (proto si ji nespleteme s jiným druhem zobrazení); zároveň denotace fotografie (skutečnost, kterou představuje) je vždy spojena i s tím, co si za ní dosazujeme vlastní představivostí (konotace) (Mitchell, 2016: 295).

#### 2. 5. 3. 1. 2 FOTOGRAF VERSUS MALÍŘ; „PRAVDIVOST“ FOTOGRAFIE

Fotografie na rozdíl od malby či kresby nejsou selektivní interpretací reality, nýbrž jejím selektivním otiskem, tzn. realitu zachycují (Sontagová 2002: 12). Barthes tento princip nepopíratelné pravdivosti okamžiku, který je na fotografii zachycen, nazývá „toto bylo“ (Barthes 2005: 74-75).

Snímky tedy berou v potaz fotografovou schopnost a uměleckou individualitu, již promítá do scén, které si vybral k vyfotografování, zároveň mu ovšem nikdy nemůžou přiznat jiný titul než „ten, kdo zmáčknutím spouště umožnil realitě, aby za pomoci fyziky a chemie otiskla pravdu do podoby snímku“.

Nesmíme ale zapomínat, že v momentě, kdy snímek vytrhneme z původního kontextu, tzn. jakmile už nezbude nikdo, kdo by nám pověděl o chvíli záběru snímku z pozice svědka, zůstane jedinou jeho pravdou fixovaná podoba jeho referentů (jakožto důkaz o tom, že „toto bylo“) – fotografie vždy předkládá pouze jevy odtržené od jejich původního smyslu (Berger 2009: 67-68).

Aškenazy pak tohoto jevu v rámci sbírky využívá tím, že smysl fotografií obnovuje jejich umístěním do nového kontextu, tzn. do literárního díla.

Zatímco je pak některým snímkům uměle (kontextem a Aškenazyho interpretací) dodána symboličnost tím, že se pomocí textu stanou třeba umělecky alegorickým obrazem (viz. např. portréty žen u básně *Krásy*, která pojednává o spanilosti alegoricky jako o ženě), jiné snímky se samy stanou ikonickým znakem – bez vlivu textu a pouze pro vlastnosti svého referentu, na základě jehož podobnosti se skupinou, kterou reprezentuje, je z něj učiněn typ (např. fotografie vojáka s bombou v rukou u básně *Omluva*, kde voják, který se teoreticky klidně mohl jmenovat Fritz, mít dva bratry, trpět astmatem a milovat poezii, ztrácí se svým smyslem všechnu svou individualitu a zůstává tak jen jeho vyprázdňená podoba, „maska“ (Barthes 2005: 38), jejímž prostřednictvím snímek reprezentativně zastupuje skupinu „vojáci“).

Fotografiím ve sbírce není možné upírat, že to, co je na nich zachyceno, se někdy stalo. Můžeme je vnímat buď jako ikony s reprezentativní platností, dále jako symboly s platností alegorickou, anebo k nim můžeme přistupovat také jako k indexům přímo odkazujícím k realitě. Pokud se ovšem rozhodneme pro třetí přístup, musíme mít vždy na paměti, že odkazují k „tomu, co bylo“, nikoliv ke smyslu daného okamžiku, který se ztratil v nenávratnu, jakmile byly fotografie *Černé bedýnky* bez objasnění jejich původního smyslu předloženy veřejnosti.

Uplatňovat ovšem indexovou platnost analogicky i u textů jednotlivých básní, které z fotografií vycházejí, není možné – v případě, kdy bychom texty chtěli označit za indexy, vystopovat bychom mohli pouze odkazy k jejich výchozím snímkům.

### 2. 5. 5. 1. 3 PODSTATA FOTOGRAFIE

Barthes se ve *Světlé komoře* (Barthes 2005) pokoušel odhalit princip, kterým funguje různost u fotografií. Jde ovšem o velmi komplikovanou disciplínu, neboť existuje nespočet způsobů, jakými k fotografii můžeme přistupovat. Barthes vyčleňuje tyto tři kategorie členění: 1) empirická fotografie (profesionální a amatérská); 2) rétorická fotografie (krajiny, předměty, portréty, akty...); 3) estetická fotografie (realistická či piktorialistická), upozorňuje však, že jsou vzhledem k předmětu pouze vnější, tzn. bez nějakého vztahu k podstatě snímku.

Tu posléze nalézá v afektu: „*byl jakožto neredukovatelný stav právě tím, nač jsem chtěl a musel snímek redukovat*“ (Barthes 2005: 26-27). Následně tedy bere afekt jako východisko přístupu k fotografii, pročež vysvětluje, že význam snímku vzniká na základě dualitního spojení *studia* a *puncta*. Studium je racionální složka fotografie, pojí se s interpretací na základě určitého kulturního kódu (tzn. mnoho lidí studium pociťuje stejně). Punctum je emocionální složkou snímku, pojí se s osobními pocity diváka (a pro každého může spočívat v něčem jiném). Ve své podstatě lze studium označit jako konotaci a punctum jako denotaci. Každý snímek musí mít studium, ne každý má ovšem punctum.

### 2. 5. 3. 2 REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFIE

S reportážními fotografiemi se setkáme v publicistickém diskurzu, zejména v žánru reportáže a fotoreportáže,<sup>31</sup> přičemž rozdíl mezi reportáží a fotoreportáží spočívá v poměru fotografií a textu. Převládá-li text, nejde o fotoreportáž, nýbrž pouze o reportáž ilustrovanou snímky.

Fotografie ve fotoreportáži, která by správně neměla opakovat to, co říká text, vzniká většinou už s vědomím, že bude doplněna textem, navíc takovým, který chce o něčem konkrétním podat zprávu. Podle části, do níž má pak fotografie náležet, rozlišujeme tři druhy reportážních fotografií: 1) celek (např. operační sál); 2) polocelk (např. záběr doktora a sestry); 3) detail (např. skalpel). Toto není jediné možné dělení reportážních fotografií (můžeme je dělit např. i žánrově – třeba portréty, divadelní snímky apod.), přijde mi ovšem nejvýstižnější.

Problematickým ve fotoreportáži často bývá paradigma pravdivosti a uměleckosti reportáže.<sup>32</sup> Obecně ovšem platí, že: „*v novinářské reportáži musí autor i při respektování svého výtvarného*

---

<sup>31</sup> (Lábová 2019: 201-211)

<sup>32</sup> (Lábová 2019: 211-215)

*stylu a svého životního názoru zachovat maximum nestrannosti a neporušovat skutečnost subjektivními hledisky, náladami a okamžitým stavem své duše.“ (Rýpar 1957: 98).*

### 3. PRAKTICKÁ ČÁST

Těžištěm praktické části bude interpretační rozbor sbírky *Černá bedýnka*,<sup>33</sup> pro srovnání sémiotických znaků doplněných interpretací Kainarovy sbírky *Bledej gentleman* a Čapkovy *Dášeňky*.

#### 3. 1 NÁZEV ČERNÉ BEDÝNKY

*Černá bedýnka* je do učebnic zařazována jako sbírka poezie, což je podle mého názoru nálepka, která dle mého názoru ubírá dílu na hodnotě. Texty, které zde najdeme, totiž stojí po boku fotografií, a to ovšem takových, bez nichž by nemohly existovat, neb by v první řadě nikdy nevznikly.

Abychom sbírku správně interpretovali, musíme mít zvláštní vztah mezi obrazem a textem při čtení vždy na paměti. Důkazem nezbytnosti tohoto upamatování si budiž nám zejména způsob, jakým je význam některých textů zcela závislý na pro ně výchozích snímcích.

Vyzdvihovat dualitu díla a zároveň zdůrazňovat nutnost, aby se čtenář snažil „myslet dvojité“ – tzn. hledal spojitost mezi textem a obrazem, četl a zároveň se díval, zkrátka se pokoušel o co největší přiblížení k bodu, kdy bude možné slyšet mluvit obrazy a vidět to, co říkají texty –, se navíc snaží třeba i již samotný název sbírky.

Aškenazy se o „černé bedýnce“ vyjadřuje v prvním a posledním textu. Dělá to způsobem, kdy čtenář slovu „bedýnka“ porozumí tak, že se jím míní krabička, úložný prostor na fotografie. V básni *Jak jsme udělali svět*, která je kromě rámcových textů jediným dalším, v němž se narážka na černou bedýnku objevuje, můžeme zmínku o ní pochopit stejně doslovným způsobem. Zároveň však máme prostor, abychom pasáž: „*Dej mi trochu slziček, říkám jí. / Schovám si je do malé černé bedýnky. / To se jí líbilo. Naplakala mi jich hrníček a pak přestala.*“ interpretovali alegoricky, totiž tak, že se tu černou bedýnkou myslí fotoaparát – pak tedy lyrický subjekt v textu *Jak jsme udělali svět* brečící holčičku nenechává plakat do krabičky, nýbrž se jí snaží zabavit tím, že ji fotografuje – a dívenka, která se stává fotografovaným objektem,<sup>34</sup> na tuto skutečnost reaguje.

---

<sup>33</sup> AŠKENAZY, Ludvík: *Černá Bedýnka: Songy, balady a romány*. [1960] (Praha: Mladá fronta, 1964). 232 stran.

<sup>34</sup> Barthes nazývá pozorovaný subjekt termínem *spectrum*. (Barthes 2005: 16)

K tomuto alegorickému výkladu názvu sbírky nás navíc vede i typografická úpravu přebalu *Černé bedýnky* od Zdeňka Seydla.<sup>35</sup> Na ní umělec využívá jednoduchých tvarů (kruhu a čtverce) a jejich částí k tomu, aby pomocí nich vnímavým pozorovatelům evokoval představu objektivu (některé kruhy jsou dokonce přetnuty na čtvrtiny, jako by šlo o staženou clonu), hledáčku i celkově hranatého tvaru klasického fotoaparátu. Tomuto ukrytému významu napomáhá i umístění čtvercové fotografie do největšího z kruhů tak, jako by šlo o obraz, na který zrovna míří čočka přístroje.

---

<sup>35</sup> Rozebírám zde přebal vydání z roku 1964. Přebal z vydání prvního (1960) sice význam černé bedýnky jako fotoaparátu podporuje také (je na něm vyobrazen přímo klasický fotoaparát), ovšem o něco zjevněji a za pomoci chudší invence, řekla bych.

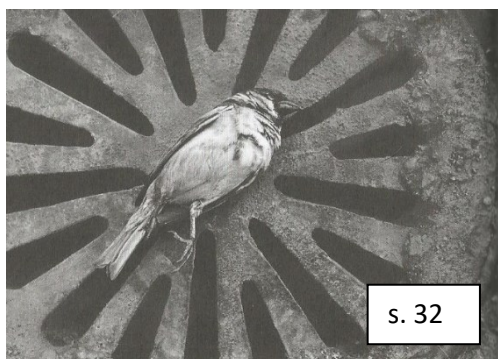
### 3. 2 POROVNÁNÍ TŘÍ TYPŮ INTERSÉMIOLOGICKÉHO KOMUNIKÁTU

Skutečnost, že je *Černá bedýnka* intersémiologickým komunikátem, jsme již zmínili. V této kapitole si ovšem ukážeme – s pomocí podpůrných příkladů vybraných zaprvé podle kritéria co největší možné podobnosti jejich obrazové složky s obrazovou složkou *Černé bedýnky* (tzn. aby v porovnávaných dílech byla obrazová složka tvořena fotografiemi, nejlépe černobílými) a zadruhé podle kritéria rozdílného rozdělení pozic řídicí a závislé složky (tzn. aby genetický vztah obrazu a textu, jakožto prototextu a metatextu, byl vždy různý), v čem se odlišuje *Černá bedýnka* od ostatních dvou typů heterogenních komunikátů s textovou a obrazovou složkou. Všimneme si zároveň, jak tři různé druhy intersémiologičnosti vlastně fungují.

#### 3. 2. 1 BLEDEJ GENTLEMAN<sup>36</sup>

*Bledej gentleman* zahrnuje výběr z textů napříč žánry i různými obdobími tvorby Josefa Kainara. Fotografie do souboru zařazené jako ilustrace, které vznikaly na podkladě Kainarových textů, jsou pak dílem Petera Župníka. Zaměříme-li se na poměr textu a ilustrací, umístěných průběžně mezi texty, zjistíme, že výbor obsahuje šestnáct fotografií (Kainarův portrét z jeho osobního archivu, zařazený před ediční poznámku, mezi tyto fotografie nezapočítávám) proti sedmdesáti dvěma básním, text tedy výrazně převládá.

Žánrové zařazení snímků není jednotné, jde ale především o zátiší a fotografie architektury, přičemž ve všech případech se jedná o snímky statické.<sup>37</sup> Splňují tak kritérium ilustračního doprovodu toho typu, kde je fotografii geneticky nadřazena textová složka. Na Župníkových fotografiích, které tvořil jakožto metatexty na textovém prototextu, je velmi dobře viditelné fotografovo interpretační úsilí a snaha obsáhnout ve snímcích náladu sbírky. Fotografie, které umělec nakonec vytvořil, jsou emočně nabitou obrazovou reakcí na text, jenž doprovází a jehož



atmosféru respektují a posilují, přičemž inspirační zdroje jsou v nich zpětně vystopovatelné.

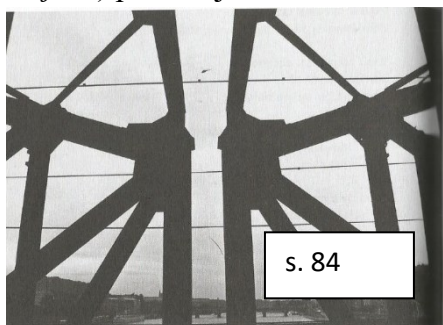
Jako doklad tohoto tvrzení můžeme uvést báseň *Mrtvý vrabec*, jejíž text pojednává o tom, jak lyrický subjekt jednou na nároží narazil na mrtvého vrabce a tato událost pak vedla k sérii různých myšlenek,

<sup>36</sup> KAINAR, Josef: *Bledej Gentleman: Básně – písně – blues*. [1917-1971] ed. J. Sedláček. (Praha: Labyrint, 2002). 181 stran.

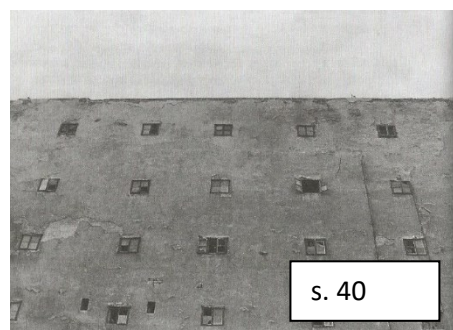
<sup>37</sup> Dělení fotografií na statické a dynamické užíval Václav Jírů, přičemž podotýkal, že bývají statické fotografie často automaticky ztotožňovány s uměleckými. Viz: JÍRŮ, Václav: Vývoj nejde zastavit. *Československá fotografie*, roč. 8, 1957, č.9, str. 100.

dotýkajících se především smrti, deště a bluesové hudby (hrané nikoliv pro radost, ale „pro cizí vkus“), tedy témat značně melancholických, jimž fotografie svou ponurostí – mimo jiné podpořené i zvolením nebarevné varianty – dostojí v každém smyslu. Župník vlastně do obrazového jazyka intersémioticky překládá hlavní motiv básně, tedy mrtvého vrabce.

Fotograf Župník velmi zručně ve svých snímcích obsáhl ponurý bluesový tón Kainarových textů i atmosféru Prahy, básníkovy města, která hlavně díky dvěma snímkům zobrazujícím konkrétní lokality (Železniční most u textu *Blues o kolejích* a Masarykovo nádraží u textu *Odjezd*) prosakují celou sbírkou.



Např. labuťe na snímku u *Bluesu o děvčátku a labutích* si čtenář vlivem kontextu ostatních fotografií pravděpodobně spojí s Vltavou; u záběrů míst, která nezná – např. zchátralé budovy u textu *Já bych si rád najal dům* – má tendenci přemítat, zda se tato místa nachází ve městě.

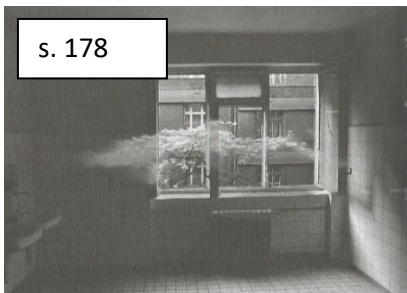


Přestože jsou snímky sjednoceny atmosférou (zaprvé svou státností, přecházející někdy až k lyrizování, zadruhé pak použitím černobílé varianty snímků), většina fotografií je umístěna vždy vedle konkrétních básní či písní, z nichž přímo čerpají motivy.



Dvě fotografie nicméně z tohoto stereotypu vybočují: první, která jako by chtěla být zosobněním sbírky a jejího názvu, se nachází ihned za úvodním mottem na samém začátku sbírky. Zobrazuje noční ulici, jejímž prostředkem právě prochází muž v obleku, zachycený uprostřed kroku. Část těla od ramen má na snímku useknutu, proto mu nevidíme do obličeje, a jednou nohou stojí na kulatém kanálu, z něhož vychází pára.





Druhá odchylná se fotografie je umístěna před obsah výboru a zachycuje koupelnu s otevřeným oknem, v němž vidíme rozkvetlé větve stromu. Usuzuji, že se za ní také skrývá význam, konkrétně paralela okna a obsahu, tedy „výhledů“.

Pro zajímavost ještě zmíním, že na rozdíl od fotografií v *Černé bedýnce* a *Dášeňce*, u nichž je absence barvy skutečností bezděčnou (v době, kdy byly fotografie, přítomné v daných dílech, snímány, nebylo totiž ještě pořizování barevných snímků běžné), nebarevnost Župníkových fotografií je úmyslný umělecký záměr, který se podílí na tvorbě atmosféry sbírky.

### 3. 2. 2 ČERNÁ BEDÝNKA A JEJÍ FOTOGRAFIE

V *Černé bedýnce* jsou pozice fotografií a textu obrácené. Jako první v tomto komplexu vznikly fotografie (jejich autoři jsou neznámí – víme pouze, že šlo o reportéry Aškenazy také v *Poděkování* zmiňuje fotografy Jindřicha Marca, Karla Ludvíka, Miloně Novotného a Jana Lukase), básník po vlastním výběru z kolekce snímků psal texty jimi inspirované. Obrazová složka díla je tudíž nadřazena textu, nadneseně lze dokonce prohlásit, že básně „ilustrují“ fotografie. S touto skutečností souvisí i to, že fotografická složka poměrově nad texty drtivě převažuje počtem sto dvacet pět snímků ku sedmdesáti devíti básním.

Žánry fotografií jsou velmi různé (od reportážních snímků přes portrét až k fotografii krajiny či detailu), spojuje je určitá míra dokumentárnosti jejich svědectví a skutečnost, že si je Aškenazy sám vybral.

Vztahy obrazu a textu v *Černé bedýnce* jsou v této práci rozebírány podrobně ve speciálních k tomu určených kapitolách.

### 3. 2. 3 DÁŠEŇKA<sup>38</sup>

*Dášeňka*, jejíž obě složky, textová i obrazová, jsou dílem jediného autora, je, co se týče ilustrací, publikací velmi osobitou, a to hned ze dvou důvodů. Zaprvé jde o knížku určenou primárně dětským čtenářům,<sup>39</sup> což je kategorie pro ilustraci specifická,<sup>40</sup> neboť obrázky na děti – jakožto čtenáře začínající – působí především esteticky, takže se častokrát k četbě rozhodují právě podle

<sup>38</sup> ČAPEK, Karel: *Dášeňka čili život štěněte*. [1933] (Praha: Albatros, 1976). 88 stran.

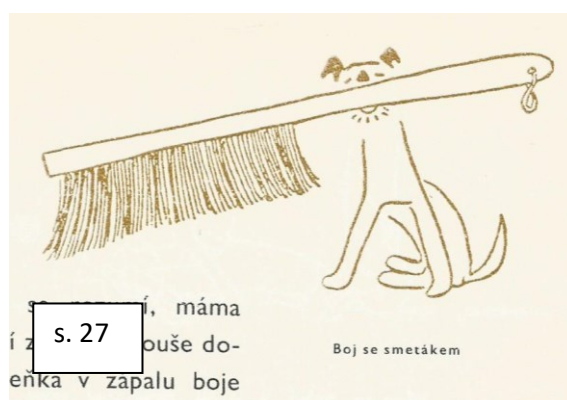
<sup>39</sup> O „čistokrevnosti“ tohoto určení v *Dášeňce* by šlo ovšem polemizovat – veškeré kapitoly části *Dášeňka čili život štěněte* i kapitola *Jak se fotografuje štěně* se nápadně blíží žánru fejetonu.

<sup>40</sup> Více k dětské ilustraci viz např.: LUKAVSKÁ, Jana Segi: *Dítěti vtříc: Teorie literatury pro děti a mládež*. (Praha: Host, 2018).

estetické stránky knihy a v podstatě můžeme tvrdit, že rozvoj čtenářských dovedností (tzn. schopnosti rozumět a interpretovat čtené) v útlém věku je ilustrací výrazně ovlivněn. Zadrugé v *Dášeňce* nalezneme jak ilustraci fotografickou, tak i výtvarnou (v podobě kreseb), přičemž každá z těchto dvou obrazových složek má k textu vztah odlišný: kresby jsou textu podřízeny (autor jimi opakuje či doplňuje to, co sděluje text), ale fotografická část je koncipována v zásadě jako album s krátkými popisky a textu je rovnocena.

Text *Dášeňky* je rozdělen do třinácti kapitol, snímků je třicet tři. Stejně jako lze text číst samostatně, můžeme si i fotografie samostatně prohlížet, protože nám sdělují o Dášeňce věci, které jsou z hlediska informace na stejné úrovni jako text – jen je nelze vyjádřit slovy ani kresbou, neboť předkládají skutečnou Dášeňčinu podobu (fotografie nám však zase nedokáží odkrýt Dášeňčinu povahu a vlastnosti, jež popisuje text). Tento intersémiotický vztah, který v daném konkrétním případě utvořil ucelený obraz *Dášeňky* (každý čtenář ji zná a ví, jak vypadá), Barthes nazývá „relé“.<sup>41</sup>

Některé fotografie souvisejí s předchozím vyprávěním v knize (např. snímek *Vítězství nad smetákem* zachycuje jednu ze situací, které patrně inspirovaly pasáž o hryzání: „Rozkouše jednoduše všechno, nač přijde, zejména proutěný nábytek, smetáky, koberce [...]“ (s. 23).) – přeci jen jde o popis toho, co se Čapkovi jako majiteli psa opravdu přihodilo.<sup>42</sup>



Je také zajímavé si povšimnout, že mezi sebou mají vztah i některé fotografie a kreslené ilustrace. Kresby jsou v tomto případě často dynamičtějšího charakteru, zachycují Dášeňku

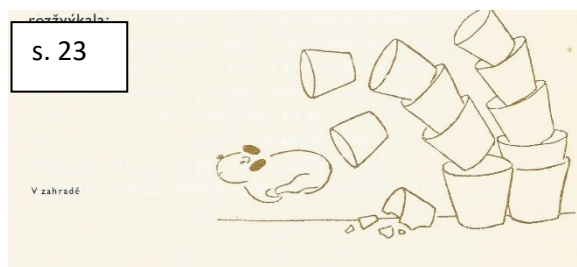
<sup>41</sup> Jako relé je (obdobným způsobem jako *Dášeňka*) koncipováno např. i dílo: SUDEK, Josef: Praha. (Praha: Svoboda, 1948). Kniha je rozdělena na dvě části: Praha v obrazech, plná Sudkových fotografií města, a Praha v poezii, která je v podstatě výběrem básní od různých autorů, v nichž se vyskytuje motiv a téma Prahy.

<sup>42</sup> Porovnáváme-li *Dášeňku* s *Černou bedýnkou*, nabízí se podobnost spočívající v autobiografických prvcích, neboť se zaprvé obě díla točí kolem témat autorům blízkým, jimi prožitým (válka / život se psem), zadrugé je v případě obou autorů patrná „nemoc z povolání“, totiž vliv rutiny publicistického diskurzu na formu psaní literárního díla.

například v běhu, zatímco Dášeňka na fotografiích je povětšinou zastižena v momentě klidu, když sedí a nehýbe se (jak Čapek líčí v kapitole *Jak se fotografuje štěně*, důvodem je, že štěně v běhu na fotografii vypadá jako bílá šmouha).



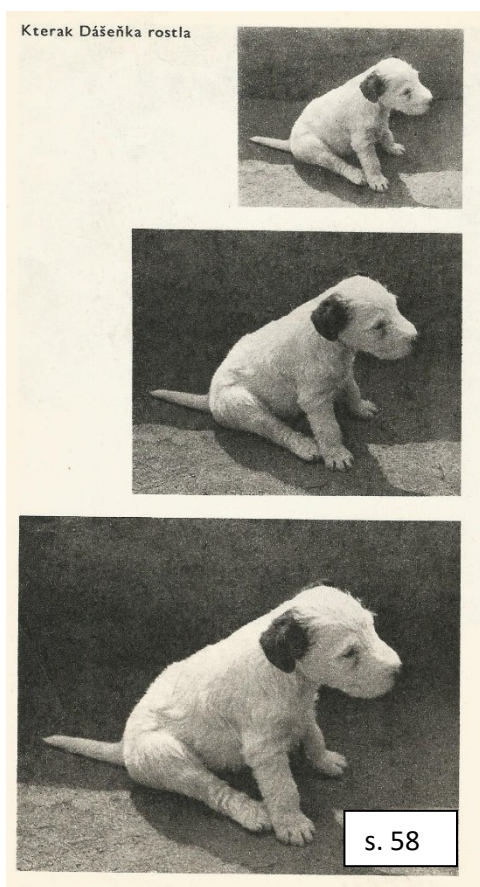
Zátiší zahradnické



s. 23

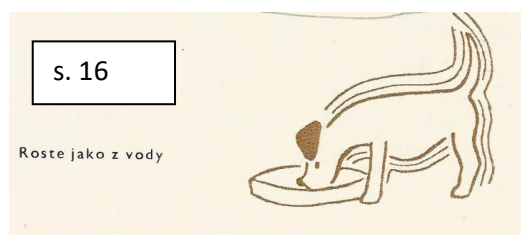
V zahradě

V jednom případě si Čapek ve fotografické části dokonce pohrál i s typografickou úpravou, pomocí níž význam snímku přibližuje jeho popisku: nad *Kterak Dášeňka rostla* umístil třikrát stejnou fotografii, pokaždé však o něco zvětšenou.



Kterak Dášeňka rostla

s. 58



s. 16

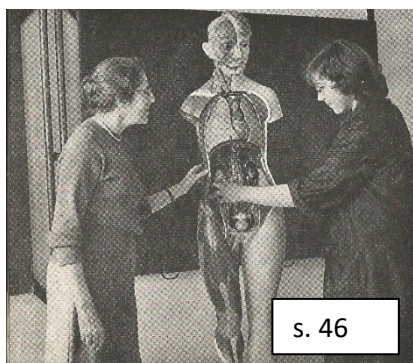
Roste jako z vody

### 3. 2. 4 REPORTÁŽNOST VERSUS UMĚLECKOST

Porovnáme-li Župníkovu ilustraci ke Kainarovým lyrickým textům s ilustrací Čapkovou, zjistíme, že má *Dášeňka* svými fotografickými ilustracemi v rétorické rovině mnohem blíže k *Černé bedýnce*. Důvodem je zejména primárně dokumentární účel, s nímž byly snímky do těchto dvou děl pořizovány (Župníkovy fotografie vznikaly již primárně s účelem estetickým), ale vliv má zcela jistě i fakt, že je *Dášeňka* na rozdíl od ostatních dvou poetických děl epickou prózou.

Jak dokazuje Župník, k lyrickým textům se atmosférou mnohem více hodí fotografie statického charakteru, které se snaží svému divákovi spíše vsugerovat emoce než potřebu hledat za snímkem příběh. Je pouze logické, aby k textu částečně dokumentárnímu, jakým *Dášeňka* je, náležely spíše fotografie dokumentárního charakteru (jejich dokumentárnost spočívá zejména v tom, že zachycují Dášeňčin růst).

Reportážně-dokumentární charakter valné většiny fotografií v *Černé bedýnce* je zapříčiněn důvodem jejich vzniku v novinářském diskurzu. Míra jejich dokumentárnosti však klesla s jejich zakomponováním do literárního díla, kde je kontext přidaných textů významově mění a původní účel snímků upravuje z primárně informativního na primárně estetický.<sup>43</sup> Toto neznamená, že výpovědní hodnota fotografie byla ochuzena, prostředí, v němž snímky vnímáme, má však vliv i na způsob, jakým je pozorujeme.



Uvedeme-li příklad, u básně *Nu, což* je jednou z výchozích fotografií snímek učitelky a studentky, které se před tabulí zabývají figurínou lidského těla s vyjímatelnými orgány. V případě, kdy bychom na tento obrázek narazili v novinách, řekněme vedle článku o biologické olympiádě, vztahovala by se fotografie přímo k určité události, kterou reprezentuje. To, jak je nám podávána ve sbírce, ji však z prostředí konkrétnosti

vytrhuje a činí z ní znak, který symbolizuje něco obecného – například vzdělání či vědeckost. S tímto vnímáním mimo jiné pracuje i Aškenazy, když pak snímku přiřazuje text o Švýcarovi – matematikovi, který počítal, kolik bylo za určitou dobu válek a kolik v nich padlo lidí.

<sup>43</sup> Alena Krýlová rozlišuje mezi snímky informačními, zachycujícími charakteristické jevy, a snímky uměleckými, v nichž jsou obsaženy jevy typické. Viz: KRÝLOVÁ, Alena: Umělecká fotografická reportáž. *Československá fotografie* 8, 1957, č.9. s. 99.

### 3. 3 DOKUMENTÁRNOST FOTOGRAFIÍ V ČERNÉ BEDÝNCE

Jednou ze zvláštností *Černé bedýnky* je výrazně dokumentaristický charakter velké části vybraných fotografií, které si čtenář bezděčně a téměř automaticky spojuje s publicistickým diskurzem – např. fotografie vybuchující atomové bomby, fotografie vojáka odcházejícího z japonského zajateckého tábora, fotografie operace oka, fotografie z galerie – to všechno jsou snímky, jež by člověk čekal spíše jako doprovod k článkům v novinách a ne jako ilustraci v básnickém díle.

Jakmile na tuto zvláštnost upřeme svou pozornost a budeme chvíli sbírkou soustředěně listovat, shledáme, že to není náhoda. V posledním textu sbírky, *Poděkování*, se totiž můžeme dočíst, že fotografiemi „*přispěli neznámí reportéři, kteří své fotografie prodali světovým agenturám, někdy i se svým jménem. Pak přišli naši, o nic méně světoví, Jindřich Marco, Karel Ludvík, Miloň Novotný, Jan Lukas a jiní*“. S autorstvím snímků je očividně nakládáno docela vágně – Aškenazy sice některé vybrané tvůrce zmiňuje, ne ovšem u konkrétních snímků, a pouze jim kolektivně vyjadřuje vděčnost, byť jsou jmenováni v podstatě legendami české dokumentární fotografie. Snaha o uznání kreditu všem dohledatelným autorům použitých snímků je zkrátka velmi malá, a to snad i záměrně. Vystává dokonce otázka, zda vůbec fotografové věděli, co s jejich snímky Aškenazy podniká.

Tento přístup akcentuje zaprvé Aškenazyho roli organizátora snímků – tedy někoho, kdo fotografie umisťuje do konkrétního kontextu a už samotnou touto činností jejich původní význam přetváří – a zadruhé také roli Aškenazyho-spectatora<sup>44</sup> jako někoho, kdo fotografie interpretuje. Aškenazy totiž výsledek své interpretace částečně sdílí formou textů, které byly fotografiemi inspirovány, a v některých případech si navíc hraje i s předpokladem střetu interpretace své s interpretací jiného spectatora (čtenáře) – zřejmě nejpatrněji to můžeme pozorovat u básně *Maska*.

Aškenazy ve sbírce pracuje i s dokumentárností fotografií, které si jako inspirační zdroj zvolil. Spoléhá totiž na sugestivní autoritu pravdivostní platnosti „toho, co bylo“, zachyceného na fotografiích, a využívá této autority ke dvěma účelům. Zaprvé k vyvolání morálního pohnutí v rámci toho, jak se svým uměleckým dílem vztahuje k druhé světové válce (např. fotografie u *Nu, což*, která zachycuje bojové pole uprostřed palby, v divákovi vyvolá emoce prostřednictvím vědomí, že muž, jenž je na fotografii zachycen, možná pod palbou zemřel, protože tak, jak je situace na snímku zachycena, se doopravdy stala), zadruhé ke zmatení a mystifikaci v rámci

---

<sup>44</sup> (Barthes, R. 2005: 22)

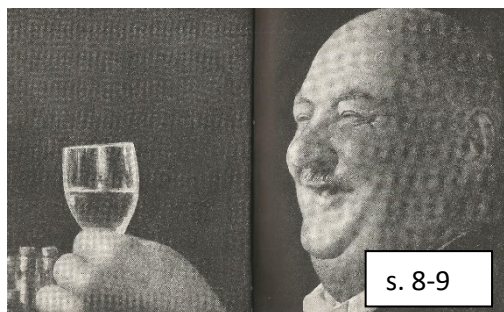
hry s intersémiotickými možnostmi (např. portrét tlustého plešatého pána se sklenkou vína u básně *Černá bedýnka*, v níž se autor představuje, nás může splést tak, abychom muže na fotografii pokládali za Aškenazyho).

### 3. 4 RÁMEC ČERNÉ BEDÝNKY

První básní ve sbírce je báseň *Černá bedýnka*, podle níž celé dílo také nese název. Tento text je v podstatě medailonkem autora, tzn. Aškenazyho, který se zde v první osobě krátce představuje – dozvídáme se například, že je „*spokojeně vypadající pyknik*“, „*trochu nedělní dítě*“ a „*dělá skvělé omáčky*“, mimo to také „*váží téměř sto kilogramů a chodí rychle*“. Dále zjišťujeme, že „*jsou lidé, kteří si myslí, že dovede užít*“, a „*říkají mu Pitryšek, Dětská etuda nebo Modré paraple*“. Prozrazuje, že „*se zastavuje s každým, na setkání*“ a následně si s tím, koho potká, říká „*různá slova, jako svaz, drama, slohová jednota, Jiří Hájek, současnost v umění, poukaz na kabriolet a bytová výstavba*.“

Z výše zmíněného je patrné, že se Aškenazy popisuje spíše nepřímou, víceméně také už počítá s tím, že si ho čtenář umí zařadit jako spisovatele a autora určitých uměleckých děl. Přesto si podle udaného popisu dokážeme představit minimálně jeho fyzickou stavbu, a dokonce ani jeho vnitřní charakteristika nám nezůstává zcela skryta, byť se – nejspíš naschvál – vyjadřuje rozmáchně a opisně.

Text je prostorově ukotven do městského prostředí – viz pasáž: „*elektriky zvoní, městský rozhlas vyhrává*“, přičemž se čtenář později v textu dozvídá i to, že jde o Prahu.



Ihned za prvním úsekem básně, v níž se Aškenazy prezentuje, je umístěna fotografie usměvavého plešatého pána s knírem, oblečeného zřejmě do svátečního oděvu, jenž v úsměvu odhaluje zuby, v ruce drží sklenici vína a vypadá vesele a rozjařeně.

Díky vráskám kolem očí působí, jako že se směje často. Muž na snímku není Aškenazy, textový autoportrét na něj ovšem pasuje tak, že čtenář, který o Aškenazym nikdy dříve neslyšel, může brát obraz za zavádějící, nechá se mystifikovat a Aškenazyho podobu si představí na základě snímku někoho jiného. – Zde se mimo jiné ukazuje, že obraz nikdy nelze nahradit slovy (i kdyby byl popis sebestřednější, vždy bude naše představa jiná, než jaká je realita) a obráceně (bez popisu bychom fotografii viděli jinak, než jak se na ni díváme, když zároveň čteme báseň – navíc by nás asi ani nenapadlo přemýšlet o tom, zda by to mohl být Aškenazy).

Po fotografii následuje druhá část básně, v níž autor líčí příhodu o tom, jak od jakési „černé, velmi štíhlé“ dívky, již už dlouho zná a „která vypadala jako moudrá irská kolie“, dostal darem černou bedýnku, v níž měla uloženou sbírku rozličných fotografií. Aškenazy vlastně nepřímou

udává i datum, kdy k předání fotografií došlo – „*Bylo to jeden týden potom, co člověk překonal zemskou přitažlivost*“ – patrně se zde naráží na první umělou družici Země z října roku 1957.

Sice si nemůžeme být jisti, kolik pravdy na příhodě je, každopádně se kromě ní v této pasáži dočkáme i další osobní charakteristiky Aškenazyho: např. dívku zve na vodku do kavárny nad Prahou, což o něm prozrazuje, že je členem určité společenské třídy a že nejspíš město zná. To, jakým způsobem vnímá a popisuje svět kolem sebe, nám může prozradit i něco málo o jeho citlivosti a poetické duši: „*Měli jsme nad sebou barevný kavárenský slunečník a pod sebou Prahu zalitou sluncem*“. Z textu je možné dovodit i intelektuální rozhled popisovaného, protože se zmiňuje o několika zlomových historických událostech (první let družice do vesmíru, sestup k zemskému jádru a vytvoření umělého plazmatu).

Můžeme postřehnout, že se Aškenazy spíše než svou skutečnou podobou zabývá vlastními pocity o sobě samém, zachycuje v krátkých obrazech souvislosti svého života (potažmo života, o němž chce, aby si čtenáři mysleli, že ho vede) a snaží se v textu narativně přiblížit svou osobnost – či osoby v jeho mysli, která ho má představovat – to vše způsobem, jenž o něm vlastně nic určitého neprozradí.

Kromě své totožnosti totiž čtenářům téměř nic bezpochyby potvrditelného nenabízí (od skutečnosti, že „dělá dobré omáčky“ až po „dívku s výrazem moudré irské kolie“, jde o věci, u nichž můžeme pouze hádat, zda jsou pravdivé, anebo zda je Aškenazy napsal, poněvadž ho k tomu vedla jeho básnická imaginace). Nemůžeme proto určit, zda náhodou nejde o falešný autoportrét – k čemuž by mimochodem naváděla i fotografie neznámého veselého muže u básně *Černá bedýnka* umístěna.

Na co je také třeba se zaměřit, je skutečnost, že je v této básni popsáno několik snímků, které dívka měla v černé bedýnce a které se dále ve sbírce objeví: „*Měla v ní fotografie, nic než fotografie: / Paní, jak kouká na prázdný talíř. Neholeného pána. / Starou černošku. Dívku spící na schodech. / Žida, jak leze z kanálu. Němce, který si čistí kulomet. / Čínského dědečka, který jede poprvé vlakem. A děti.*“

Zde se nám tedy dostává prvotní autorovy interpretace daných snímků, jež dále ve sbírce rozvádí v příslušných textech. Jde o jakousi anaforickou předzvěst, ochutnávku toho, co nás čeká, až sbírkou budeme listovat. Jako by autor chtěl, abychom si pomocí této ekfráze udělali představu o fotografiích ještě předtím, než je uvidíme, protože se snaží černou bedýnku, o kterou se na následujících stránkách dělí, zhmotnit na několika řádkách v takové podobě, jak ji viděl on – jako by toužil, abychom ji spatřili jeho očima.



To, jakým způsobem se dívá, je pak patrné v úseku: „*Černá bedýnka byla plná tváří. / [...] / Tváře, zvětšené světlem a zároveň prostoupené tmou, / tváře s očima otevřenýma dokořán, jako okno, za nímž někdo umřel, / s pokleslým koutkem úst, s neusmířenou vráskou, / tváře světců, žoldnérů, žaláříků, mučených, osudy z tekoucího světla a stínu, černobílé balady. / Je strašné, řekl jsem, jak ty oči křičí. / Je strašné, řekl jsem, že jsou ta ústa němá.*“

Jak vidíme, autor si do fotografií částečně projektuje svou zkušenost z období války, jejíž asociace se pro množství válečných fotografií, fotografií vybombardovaných míst atd. všudypřítomně vznáší nad veškerými snímky ve sbírce.

Na úplném konci textu čteme pasáž: „*sama balada, černá a bílá, jediná z té bedýnky, která mohla odejít a nezůstala mi*“ – podle informací v této části textu lze předpokládat, že je někde v *Černé bedýnce* zařazena i fotografie oné štíhlé, pravděpodobně černo vlasé dívky s tváří moudré irské kolie – mně osobně tento popis nejvíce pasuje buď k druhému snímku u básně *Krásy*, anebo k druhému snímku u básně *Pravda*. Zda jde skutečně o ono děvče, čtenářům zůstává skryto, sama tato možnost ovšem dodává dívce představu životnosti, hmatatelnosti (díky příhodě z básně *Černá bedýnka* ji poznáme – již pro nás není úplně cizí a anonymní) a větší autentičnosti, což je paradoxní, neboť nemůžeme s jistotou říci, zda samotný příběh o předání fotografií není fikcí.

Nějaká žena, která Aškenazymu sbírku fotografií poskytla, nicméně zřejmě opravdu existovala, v *Poděkování* ji totiž autor v souvislosti s černou bedýnkou opět zmiňuje, tentokrát jako Hanu O., jež „*pracuje dlouhá léta v oboru fotografie*“. I proto, že nám je udáno křestní jméno této ženy, si odvodíme, že pokud bychom její snímek chtěli ve sbírce hledat, pravděpodobně nepůjde o kouřící černošku v bílém saku, jejíž fotografie je umístěna vedle básně *Marihuana* (té navíc chybí i výraz moudré kolie).

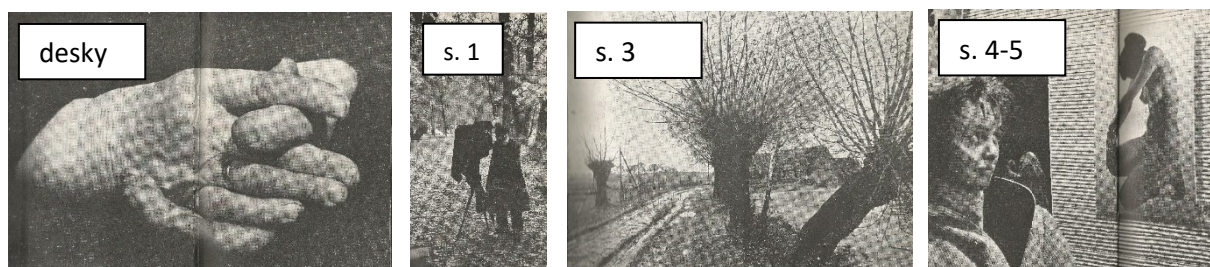
Jak je patrné, první a poslední text sbírky tvoří jakýsi rámeček, vzájemně se doplňující uzavírací kruh, v jehož středu se z množství obrazů a textů v něm zachycených vypíná svědectví (byť nejde o reportáž, svědectví se pro obsáhnutí *Černé bedýnky* jedním slovem zdá být výrazem nejvhodnějším) o jedné době, lidech a světě.

Lyrický subjekt je v těchto dvou textech nepopíratelně totožný s autorem (v *Černé bedýnce* si Aškenazyho spojíme např. s Pitryskem, Dětskou etudou nebo Modrým parapletem, v *Poděkování* jde zákonitě o stejnou osobu, neboť se odkazuje na věci zmíněné v první básni).

Ve sbírce je jediná další báseň, v níž lyrický subjekt též bezpochyby zastupuje samotného Aškenazyho. Jde o text s názvem *Jak jsme udělali svět*, v němž identitu lyrického subjektu odhalíme pomocí oslovení „Ludvíku“. Tento text ovšem nemá s prvním a posledním textem sbírky kromě identity lyrického subjektu moc společného – není jako ony výjimečný žádnou rolí pro strukturu sbírky. Čeho si ovšem můžeme povšimnout, je fakt, že je v této básni opět zmíněna černá bedýnka: „*Byla jedna malá holčička a plakala. [...] A nikdo nevěděl, proč pláče. Dej mi trochu slziček, říkám jí. Schovám si je do malé černé bedýnky.*“ Nikde jinde ve sbírce už o černé bedýnce řeč není.

Když jsme se nyní seznámili s rámcovými texty *Černé bedýnky*, je, myslím, na místě podotknout, že sbírka nezačíná ani nekončí textem, nýbrž fotografiemi. Na těch lze poprvé ve sbírce (– I dále jsou totiž fotografie na různých místech řazeny s jasným úmyslem vyzdvihnout nějakou jejich souvislost, např. společný motiv aj., např. básně *Křik*, *Dobry den*, *Mříž*, *Otázky* a *Kdo jsi*, které jsou řazeny za sebou, všechny doprovázejí snímky dětí. Můžeme zde polemizovat dokonce i o významovém důvodu umístění daných fotografií ihned za úvodní báseň *Černá bedýnka* – paralela dětství jako začátku života.) pozorovat, že snímky nejsou řazeny pouze náhodně, nýbrž že je jejich umístění ve sbírce pečlivě zváženo a má svůj důvod.

Před básní *Černá bedýnka* se nacházejí tyto čtyři fotografie:



Na vnitřních deskách knihy vpředu je přes celou dvojstranu umístěn

detailní snímek rukou. Jedná se o ruce vrásčité, evokující určitý věk a zkušenosti, které mají za nehty špínu, což můžeme považovat za znak toho, že pravidelně něco dělají, jsou upracované, pravděpodobně patří někomu, kdo měl život plný tvrdé práce, nikoliv blahobytu. V pozici sepětí dlaní je určitá něha, téměř až mateřská, která diváka nutí přiklonit se k názoru, že jde o ruce ženské. Na prsteníčku pravé ruky si můžeme všimnout snubního prstenu, jenž k sobě poutá otázku, kdo ho nasadil – sedí vedle? je ještě živ? Přestože z figuranta (figurantky) nevidíme více než dlaně, složené ve zvláštní poloze, z obrazu na nás sálá jakési smíření a klid.

Důvod, proč si myslím, že je tato fotografie umístěna ihned v předních deskách sbírky, je podle mě ten, že tvoří jakýsi kontrast k fotografii tří párů nohou, umístěné na dvoustraně vnitřních desek zadních: horní versus dolní končetiny, tedy začátek a konec; symbolika ruky – v dlaních můžeme číst osudy a příběhy, stejně jako je můžeme číst zde v *Černé bedýnce*, ruku navíc podáváme, když se s někým seznamujeme, na začátku vztahu – zde proto na začátku sbírky; symbolika nohou – pochod, odchod, konec nějaké etapy, nutnost a touha jít dál – proto zde na konci.

Druhou fotografií ve sbírce je snímek přemýšlejícího fotografa stojícího u aparátu uprostřed podzimního parku. Tento výjev působí jako symbolické vzpomnutí autorů fotografií, chvalo zpěv na povolání fotografa a technických možností, díky nimž *Černá bedýnka* vůbec mohla vzniknout. Vyfotografovaný muž je vlastně zachycením toho, jenž sám zachycuje, tedy jsou zde podtrženy možnosti tvoření fotografických obrazů, které nás nutí zamýšlet se nad tím, je-li vlastně fotograf umělcem. Na tuto úvahu ve snímku není poskytnuta odpověď, spíše divákovi vnukne potřebu přejít od srovnávání fotografií ke srovnávání fotografa a spisovatele.

Třetí v řadě je fotografie zablácené polní cesty lemované vrbami a vedoucí zřejmě k vesnici, jež působí atmosférou blízkosti něčeho známého, odlehlého od velkých problémů civilizace. Jako symbol zde může fungovat cesta, která v tomto konkrétním případě nejspíše znázorňuje návrat domů ke známému, ale také vrby, jež jsou často vnímány buď jako symbol smutku, anebo symbol zpovědi, vyprávění, svěřování příběhu, což velmi dobře může být paralelou k *Černé bedýnce*.

Poslední fotografií, kterou ve sbírce nalezneme ještě před snímkem usměvavého pyknika, jenž jsme již rozebrali v souvislosti s první básní sbírky, je fotografie ženy v galerii, která si prohlíží ženský akt s velmi zajímavým výrazem – jako by se v ní svářelo pohoršení z nahoty a fascinace tím, že ji zároveň upoutala. Není jisté, zda aktérka zachycené události nechtěla setrvat v nevědomí o estetice nahoty (ve výrazu má totiž jakousi zaskočenost přímostí výjevu). Tento snímek je zajímavý i tím, že jsou na něm zachyceny jiné snímky, které tedy touto cestou vlastně reprodukuje, přičemž mění jejich význam, protože je zasazuje do konkrétní situace a místo uměleckých děl z nich tvoří hlavní předmět události – dílem se tak stává celá ona událost.

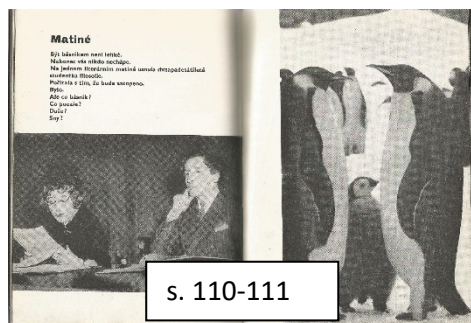
Žena prohlížející si obrazy je zřejmě paralelou k tomu, co nás čeká na stránkách *Černé bedýnky*.

Možná i její výraz souvisí s tím, na co se má divák připravit, totiž příběhy života, navždy zachycené ve fotografiích, kterým se Aškenazy ve sbírce pomocí slov snaží dostat na dřeň a kterým říká „balady a romány“.

### 3. 5 IDENTIFIKACE INTERSÉMOTICKÉHO VZTAHU OBRAZU A TEXTU V ČERNÉ BEDÝNCE

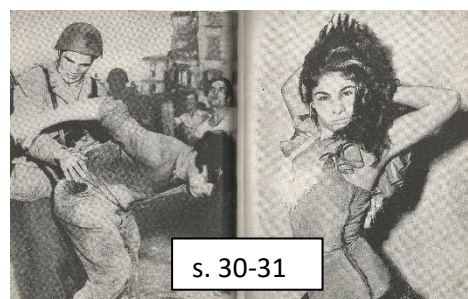
V celé sbírce je vždy jasně patrné, které fotografie souvisejí s kterým textem. Je to dáno zaprvé umístěním obou složek vybraného heterogenního celku v bezprostřední blízkosti (buď na jedné straně či dvojstraně vedle sebe, nebo na několika stranách za sebou), dále signalizací vztahu se snímkem částmi textu, a to buď nadpisem (např. *Pomník*), anebo indiciemi v textu samotné básně (nezřídka i jednoslovnými) obsahujícími motiv, který nalezneme i na fotografii (např. *Bazary*), a nakonec samozřejmě i sémantickou, asociační či emocionální souvislostí mezi textem a k němu náležejícímu snímku (např. báseň *Blues o činži*). Čím více z těchto tří možností funguje v konkrétních případech dohromady, o to snazší je pro čtenáře intersémotické propojení identifikovat.

Komplikace v tomto ohledu, kdy jsem si nebyla jistá, ke kterému textu určité fotografie patří (snímky, jež jsem již dříve rozebrala v souvislosti s rámcem sbírky a které jako jediné stojí samostatně, nezohledňuji), jsem zaznamenala pouze ve dvou případech: u básni *Matiné* a *Hra*.



V básni *Matiné*, k níž náleží dvě fotografie (jedna vyobrazuje v lavici sedící dámu čtoucí noviny hned vedle zamyšleného mladíka, druhá tučňáky), je identifikace intersémotického vztahu mezi textem a fotografií s tučňáky nepříliš jasná. Abychom ji odhalili, musíme se pozastavit nad úsekem v básni, který zní: „počítala s tím,

že bude zatopeno“. Tato část textu, jenž jinak jako celek zpracovává téma těžkosti bytí básníkem a příběh spící studentky filosofie, můžeme považovat za asociaci protikladem, která se autorovi vybavila při pohledu na tučňáky, zvířata, k nimž se pne konotace antarktické zimy.



Jediný případ, kdy mi intersémotická souvislost nebyla jasná, se vyskytl u básně *Hra*. Ta je doprovozena na dvojstraně s textem snímkem tří žen stojících u rulety a na následující dvojstraně pak dalšími dvěma fotografiemi: na jedné je zachycen voják, zřejmě zápasící

s civilistou, na druhé pak mladá žena španělských rysů, jež je oděna do tanečních šatů a pro fotografa se postavila do svůdné pózy a nasadila uhrančivý výraz. O vztahu těchto dvou snímků se rozepisují více v kapitole o třetím smyslu fotografie, zde se chci

soustředit zejména na fotografii oné ženy a její vztah k textu *Hra*, u níž se mi přes veškerou snahu nedaří souvislost s příslušející básní nalézt.

*Hra* pojednává o tom, že „nejmilejší lidská hra je hra s kuličkou“, přičemž básník dále specifikuje, že „kuličkou“ myslí kuličku „hliněnou, skleněnou, stříbrnou, zlatou“, kuličku „v hlavni“, nebo kouli, „na které bydlíme“, tedy Zemi. Té si podle autora příliš nevážíme, protože se k ní chováme bezohledně – v básni je přirovnávána k tažné kobyle.

To, že portrét ženy patří právě k textu *Hry*, dovozují zaprvé z toho, že na další straně už začíná báseň *Sluníčko*, k níž fotografie při vši dobré vůli nepasuje – jediná pasáž *Sluníčka*, v níž by bylo možné hledat spojitost s daným snímkem, je oslovení „mami“, které ovšem sporné fotografii spíše odporuje. Dalším argumentem, proč ji vnímat jako příslušející ke *Hře* je to, že se nachází na obrazové dvojstraně s fotografií vojáka a civilisty, která – přestože na snímku není vidět žádná střelná zbraň – může být chápána jako příměr oné „hry s kuličkou v hlavni“, pokud si tento výraz vyložíme šířeji jako konflikt se zbraněmi, a tedy válku. A posledním důvodem je souvislost fotografií s „jejich“ texty patrná a vysledovatelná u naprosto všech snímků (kromě těch na úplném začátku a konci sbírky), existuje jen malá pravděpodobnost, že by tato jediná fotografie ženy vyčnívala ze systému.

Přistoupíme-li na to, že umístění fotografie ženy se španělskými rysy právě tam, kde ji ve sbírce lze nalézt, má svůj důvod, nutně dojdeme k tomu, že se nevztahuje ani k jednomu z motivů v básni. Jedinou možností, jak její vztah chápat, podle mne zůstává považovat ženu na obrázku za alegorii Země. Tato spekulace je ovšem vzhledem k popisu planety slovy „stará tažná kobyla“ velmi sporná.

### 3. 6 TYPY INTERSÉMOTICKÝCH VÝZNAMOVÝCH VZTAHŮ V ČERNÉ BEDÝNCE

Intersémiotické vztahy fotografií a textů v *Černé bedýnce* jsou několikerého druhu. Veškeré Aškenazyho texty ve sbírce jsou metatexty určitého počtu fotografií. Ani v jednom případě však neshrnují obsah snímků ekfrasticky, tzn. nikdy nejsou pouze verbální reprezentací vizuální reprezentace. Na svých prototextech v podobě iniciujících fotografických snímků jsou totiž básně ve sbírce (na rozdíl od případů ekfráze) závislé jakousi oklikou – Aškenazy jako by se snažil slovy zachytit, v čem pro něj spočívá punctum<sup>45</sup> každé jedné fotografie, aniž by na něj ukázal. Snímky si prohlíží rétoricky, nevidí v nich však pouze referenty na snímku zachycené, nýbrž osobní příběhy, které se za nimi ukrývají.

Pokud bychom chtěli tento typ vztahu pojmenovat, podle dělení Zdeňka Mathausera jde o recepčně nejnáročnější druh intersémiotického vztahu textu a obrazu, a to: zostření vlastního básnického vidění díky inspiraci dílem výtvarným.<sup>46</sup>

Přestože se Mathauser dalším dělením tohoto typu vztahu nezabývá, v *Černé bedýnce* lze vysledovat několik jeho typů, jež si v následující části představíme na konkrétních příkladech.

#### 3. 6. 1 – „NA ŠVU“ (MASKA)



Báseň *Maska* a její fotografický doprovod je zajímavým úkazem, kdy význam textu vzniká až s fotografií a naopak, význam obrazu je ovlivněn textem. Abychom tudíž v tomto případě správně pochopili, co chtěl básník říci, nelze dané dvě složky oddělit, jinak záměr autora zanikne.

Na snímku u *Masky* vidíme starého muže s papírovou čepicí, jakých se používá při oslavách, jehož kolem ramen drží mladá dívka, s níž si muž nejspíše připíjí. Co nás ale zaujme, je výraz tohoto muže, na jedno oko šilhavého, který se zdá být překvapeným, snad až šokovaným, možná i polekaným.

<sup>45</sup> BARTHES, Roland: *Studium a punctum*. In: týž: *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Překlad Miroslav Petříček. Vyd. 2., upr. (ve Fra 1.). Praha: Fra, 2005. Vizuální teorie. ISBN 80-86603-28-8. str. 31-32.

<sup>46</sup> MATHAUSER, Zdeněk: Intersémiotický charakter vývoje českého umění a literatury za socialismu. *Estetika*. Ročník 19. 1982. str. 58.

Začneme-li nejprve studovat fotografii, napadne nás, že jde o momentku, která nejspíš vznikla v okamžiku, kdy daný muž ušel něco, co nečekal, řekněme třípatrový dort na oslavu jeho narozenin, který mu dáma, jež ho objímá, upekla, nebo třeba rachejtle k oslavě Nového roku.

Pokud se pustíme nejprve do čtení textu – bez toho, abychom se podívali na fotografii vedle – budeme mít za to, že jde o strohé a zcela prosté vylíčení momentu, kdy se jakási dáma táže nějakého muže, se kterým se patrně střetla na maškarním báli, jestli by si nemohl sundat masku, načež jí muž odpoví, že nemohl.

Jakmile se ovšem naše interpretace textu a fotografie střetnou, zarazí nás, že muž na obrázku žádnou masku, již popisuje text, nemá. Jsme najednou nuceni luštit, co Aškenazy myslel maskou (označit jako masku papírovou čepici se zdá spíše nepravděpodobné, protože v tomto konkrétním případě jde zcela zjevně o pouhý doplněk k podtrhnutí příležitosti, tzn. narozeninové oslavy či oslavy Nového roku). Nakonec dojdeme k názoru, že se pod tímto pojmem míní výraz tváře. Výraz tváře, jenž si vyfotografovaný muž, budeme-li číst jeho příběh v textu, nemůže sundat.

A právě zde, na švu významů obrazové a textové roviny, vyvstane onen nový význam, který není obsažen ani v textu, ani ve fotografii, ale jejich spojením (plus umístěním básně i fotografie právě do sbírky *Černá bedýnka*) vyplyne na povrch – muž má tento výraz tváře permanentně, jako následek zranění, posttraumatického syndromu či něčeho podobného, co se mu přihodilo během války. Význam básně i fotografie se tudíž výrazně posouvá.

### 3. 6. 2 – „KANÁLY“ (MODRÉ OČI)



U básně *Modré oči* jsou umístěny dvě fotografie. První je snímkem dětské ruky natahující se po Austrálii vyobrazené na globusu, druhá pak portrétem postarší, telefonující, vesele vypadající ženy.

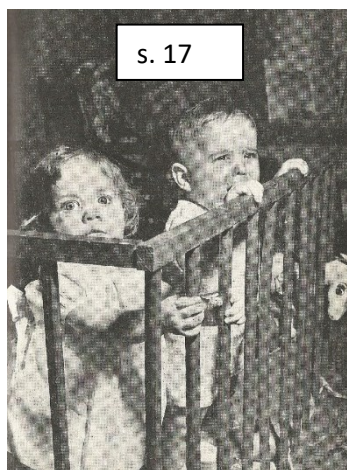
První fotografie určila téma textu, totiž narození (nemanželského, cizího) dítěte. Fotografie druhá má funkce dvě. Zaprvé jde také o zdroj motivu v básni – celý text je totiž monologem matky promlouvající k dceři, jež porodila její vnouče. Zároveň nám ovšem obraz sděluje zcela zásadní informaci, která v textu není obsažena, totiž že je celý monolog součástí telefonního rozhovoru.





Jakmile si tuto skutečnost uvědomíme, můžeme na některých místech v básni přemítat i nad možnostmi Aškenazym zatajené promluvy na druhé straně telefonního drátu. – Změní se zkrátka diskurs, v němž jsme báseň dosud vnímali, fotografie nás jakoby „přepne“ do jiného kanálu.

### 3. 6. 3 – „KEŠKA“ (MŘÍŽ)

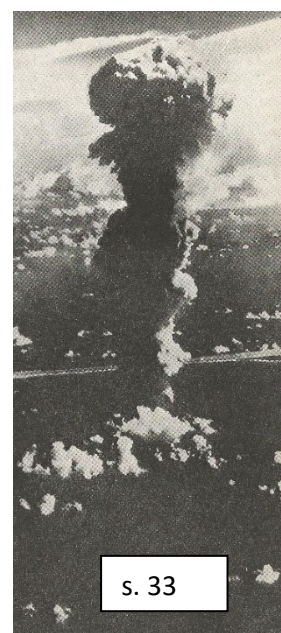


V básni *Mříž* se nachází pasáž „Jednoho dne sundá člověk svou první mříž“. V případě, že text čteme samostatně, bez toho, abychom ho porovnávali s fotografií, pro nás bude význam této věty alegorický – pochopíme výraz mříž jako symbol překážek, zábran a omezení, jichž se člověk postupně zbavuje pomocí osamostatňování, vzdělávání apod. To, že Aškenazy „mříž“ myslí i doslovně, pochopíme teprve tehdy, kdy se podíváme na fotografii u textu, na které jsou zachyceny dvě děti za žebrovanou ohrádkou dětské postýlky. Jako by bylo odhalování významu honem na kešku, k jejímuž nalezení nám fotografie poskytne souřadnice.

### 3. 6. 4 – „POJISTKA“ (SLUNÍČKO)

Báseň *Sluníčko* pojednává o výbuchu atomové bomby. Způsob, jakým toto téma podává, je však velmi specifický – popisuje totiž událost výbuchu, jako by byla vnímána dětskýma očima.

Jedinými vodítky k tomu, aby čtenář odhalil téma básně, je pak zaprvé její kontext (čtenář je ovlivněn přítomností všech ostatních textů ve sbírce, jež pojednávají o válce, jeho pozornost k motivům signalizujícím souvislost s tímto tématem je proto zvýšena), zadruhé pak určitá forma nápovědy v podobě skutečnosti, že se v básni na nebe dívá *japonská* holčička, která vidí „hříbeček“ – „hřib“ je velmi dobře známý a rozšířený pojem, kterého se užívá k označení atomového výbuchu.



I přes toto poměrně dobře postřehnutelné vodítko však mohou být čtenáři, kteří text bez obrazového doprovodu pochopí jako báseň o holčičce, která pozoruje mraky, pro zábavu

pojmenovává jejich tvary a náhodou si tvar jednoho z nich asociací spojí s hříbkem. Jakmile si ovšem básník pojistí textovou signalizací zamýšleného významu i fotografií, pochopení narážky tak, jak byla zamýšlena autorem, je zaručeno.

### 3. 6. 5 – „ZÁPLATA PŘEDEM UŠITÁ“ (KYTKA, PROROK)

Zaplňování míst nedourčenosti obsažených v textu je v *Černé bedýnce* ovlivněno fotografiemi bez nadsázky u všech básní, z nichž texty vznikly – díky nim se asociace různých čtenářů při četbě ubírají stejným směrem (jak by tomu u mnoha textů jinak nebylo). Vztah obrazu a textu u básně *Kytka* je však v tomto ohledu jedinečný, neboť způsob, jak účelně je v daném textu s jedním konkrétním místem nedourčenosti zacházeno, je oproti ostatním básním výrazně zvědomělý – autor v textu toto místo nedourčenosti vytváří záměrně jen proto, aby ho fotografie mohla zaplnit.

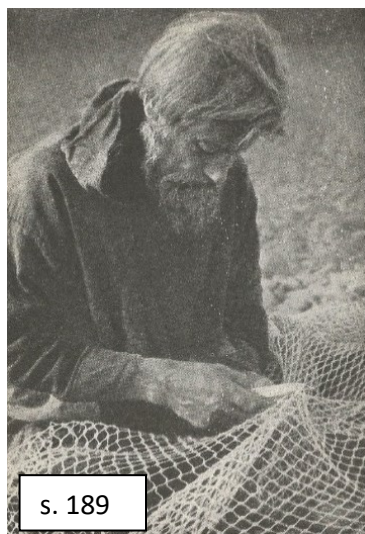


s. 79

*Kytka* ústy truchlící ženy podává příběh zabitého vojáka, jejího milého, a končí povzdechem o tom, že „tu kytku“ mohli mít na svatbě. Ukazovací zájmeno „tu“ zde naprosto zřetelně deikticky odkazuje k fotografii, na níž vidíme ženu, sklánějící se nad rakví se zemřelým, jenž jí byl patrně blízký, a který má vedle hlavy ohromně velkou kytici.

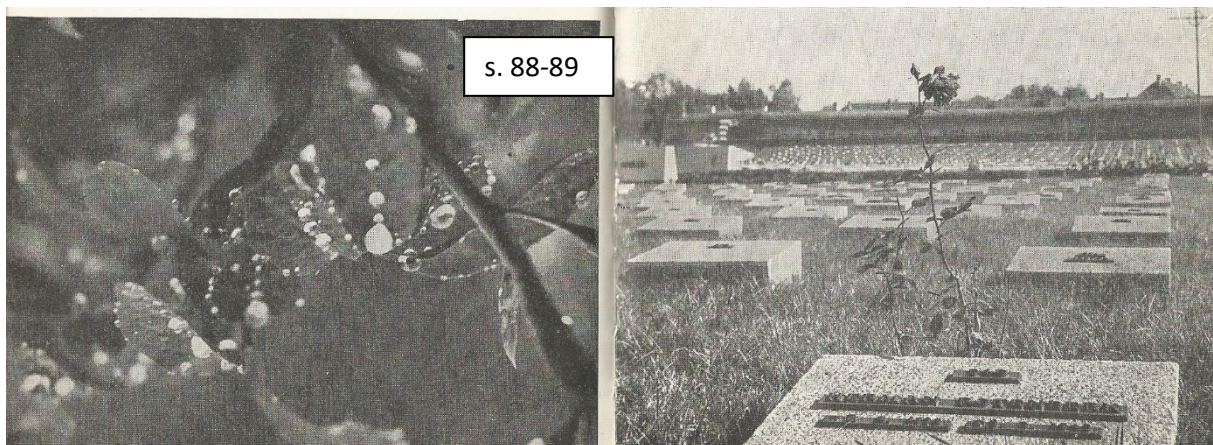
Je samozřejmě dobře možné, že někteří čtenáři třeba i uvítají způsob, s jak minimálním počtem souvislostí je v básni „ta kytka“ uvedena. Pravdou ovšem je, že bez přítomnosti fotografie by význam poslední části básně mohl být matoucí, dokonce rušivý.

Stejný princip jako v *Kytce* se pak uplatňuje i v básni *Prorok*, která začíná slovy: „než spravím tady tu síť, řeknu vám, co je nového“. „Ta síť“ v daném textu deikticky ukazuje na opravovanou rybářskou síť v rukou soustředěného starého rybáře na přilehlém snímku.



s. 189

### 3. 6. 6 – „VŠECHNO JE JINAK“ (ROSA)



Text básně *Rosa* je doprovoben dvěma lyrickými fotografiemi (které textu na rozdíl od fotografií u *Masky* neodporují). Na první je detailní záběr kapek rosy na listech nějaké rostliny, na druhé pak záběr hřbitova, kde se v popředí vyjímá nejbližší náhrobní kámen a nad ním se pnoucí růže.

Co se týče básně, je taktéž lyrická. Přečteme-li si ji bez toho, abychom věnovali pozornost kontextu fotografií, může se nám zdát jako opěvování přírody a života („zelené vlny, nekosená tráva, moře mravenců, včel a konipásků, říkali jsme si, jak krásně svět bzučí, říkali jsme si, že země cvrliká“), probouzení se po noci strávené pod širým nebem („ráno, to my jsme mívali rádi, nachový stín nad temnou zahradou rozhrnul se jak stará opona“, „a toho slunce, po doušcích je pít“) či lásky („a my jsme oba, synu, byli bosí, po měkké trávě pluli jsme jak loďky, zelené vlny, malá jarní bouře zmítala námi a nesla nás dál“). Jakmile ji uchopíme tímto způsobem, celková atmosféra básně bude sice trochu sentimentální, nikoliv však melancholická – poslední dva verše: „a ty ses ptal, kdo tu v noci plakal, že na těch lístcích zbylo tolik slz“ totiž s ohledem na verše předcházející pochopíme jako básnický obraz, jímž autor popisuje rosu, a u kterého se můžeme pozastavit, abychom obdivovali Aškenazyho básnickou invenci (mimoходом si můžeme povšimnout, že zde opět – jako např. v básni *Sluníčko* – vyjadřuje realitu tak, jak by ji vidělo dítě). Pointou textu je tedy rosa jakožto symbol nového dne a čerstvosti i pořádku věcí v lyrickém subjektu oslavované přírodě, k níž se pnou vzpomínky na jeho lásku.

V momentě, kdy pohlédneme na obrazový doprovod básně, se ovšem význam veršů promění. Nevinnost dětského pohledu popisujícího rosu, která se dříve zdála jen jako důkaz rozmanitosti světa fantazií a krásy toho, o kolik víc mohou děti vidět v obyčejných věcech, když jim přisoudí

vlastnosti, jaké by dospělého nenapadly, totiž nabývá krutého odstínu, kdy se dítě svým vyjadřováním ocitlo pomocí představivosti paradoxně skutečnosti nejbliž a bezděčně uhodilo přímo na jádro problému, jímž ho snad dospělí nechtěli zatěžovat či mu ho neuměli vysvětlit, totiž na téma smrti. V básni je toto téma explicitně nevyjádřeno, jasně z ní však vyplývá v okamžiku, kdy se podíváme na snímky pod ní, které implikují krůpěje rosy na listech růže nad hrobem – pak se popis rosy jako slz stává umocněním pointy nové, totiž ztráty.

### 3. 6. 7 – „VE SMYČCE PARADOXU“ (NEVÍŠ, JERRY?)



V básni *Nevíš, Jerry?*, doplněné zaprvé snímkem rozstříleného barokního andělíčka a zadruhé fotografií amerického vojáka, který odchází z japonského zajateckého tábora, můžeme číst pasáž: „Možná, že ta fotka přijde na obálku. / Tak se zasměj, Jerry! Voják se má smát! / Hlavu vzhůru, Jerry, vyhráls tuhle válku, / nedej, Jerry, nic na sobě znát.“

Vidíme, že zde lyrický subjekt promlouvá k referentu z druhé fotografie, americkému vojákovvi. Dělá to ovšem způsobem, který předně tuto konkrétní fotografii – v podobě, jak ji vidíme – tematizuje jako médium (to se nikdy jindy ve sbírce nedeje, ke snímkům je vždy odkazováno pouze jako k polím znaků, rozšiřujícím autorovy básnické možnosti), a zároveň se snaží čtenáři vsugerovat, že se situace na fotografii teprve odehrává a že se zabírání snímku lyrický subjekt aktivně účastní a má moc jeho průběh ovlivnit.

Tím pádem vzniká jakýsi paradox, který čtenáře uvězní ve smyčce zmatení času i toho, zda se zde vlastně mluví o skutečnosti „pravé“, či až té referované.

### 3. 6. 8 – „TAPETA“ (POMNÍK)



Posledním typem vztahu fotografie a textu, který jsem ve sbírce vypořadovala, a který můžeme pozorovat u většiny ostatních textů a jejich obrazového doprovodu, je ten, kdy prototextové fotografie u textů fungují jako prvky určující atmosféru básní. – Nutno podotknout, že lze konstatovat i (paralelně probíhající) obrácený jev, totiž text zároveň ovlivňující atmosférickou tapetu obrazu.

Obě složky se ovlivňují navzájem a na rozdíl od předchozích typů je lze oddělit bez zásadní újmy na významu – nikoliv ovšem bez ztráty na atmosféře, kterou obraz (či text) v druhé složce komunikátu násobí a vrství, umírňuje, dodává jí přesvědčivosti atd. Není tudíž možné prohlásit, že by jedna složka byla z celku vyjmutelná, neboť se obě navzájem více či méně obohacují.

Jako příklad tohoto vztahu nám může posloužit báseň *Pomník*. Její celek je tvořen textem, jenž pojednává o návrhu subkomisi UNESCO, aby uznala za památku umělecké dílo s názvem Lidstvo, totiž sochu, která vypadá následovně: „Na dvacetimetrovém obelisku z umělých hmot se tyčí štafle. / Na jejich vrcholku balancuje poněkud uhrovitý výrostek / v nejhlubší pubertě, / v ruce třímá krabičku sirek / (0,7 x 1,8 x 2,5 metru) / a jednou sirkou se snaží / s nesmělým úsměvem zapálit ty štafle.“. Vedle básně je umístěna fotografie obrovské sochy Buddhy, která stojí za plotem a je otočena zády. Před sochou (a před plotem) stojí legračně malý mladík, zřejmě toužící po suvenýru z výletu.

Jak vidíme, zde pravděpodobně Aškenazyho inspiroval poměr malosti a velikosti, pomocí něhož lze bez obtíží vystopovat, že mu fotografie posloužila jako počáteční jiskra k tvorbě textu. Tento kontrast na snímku pak čtenáři pomáhá představit si, jak přibližně mohl vypadat pomník popsáný – usnadňuje a ovlivňuje čtenářovu imaginaci a interpretaci textu.

Obrácený jev, totiž vliv textu na vnímání obrazu, zde vidím v tom, že mám po přečtení básně tendenci přemítat nad tím, čím by mohl být obraz prodloužen za spodním okrajem snímku zabrané scény – text (a v něm motiv obelisku) mi totiž vnukl představu, že by klidně mohlo jít, aby byla socha umístěna na sloupu, po němž by člověk musel vyšplhat, pokud by se chtěl nahore nechat vyfotografovat. Takto tedy text „oživuje“ moje myšlenky a vnukává mi nápady, o nichž by mi, myslím, bez jeho pomoci ani nestálo za to přemýšlet.

### 3. 7 TŘETÍ SMYSL FOTOGRAFIE<sup>47</sup> V ČERNÉ BEDÝNCE

Aškenazy v *Černé bedýnce* hojně užívá principu třetího smyslu fotografie, který funguje na rovině intrasémiotické. Dosahuje ho buď pomocí snímků umístěných paralelně s textem, jež se vztahují k určité básni a patří k ní, anebo pomocí fotografií umístěných vedle sebe bez textu. Všechny dvojstrany se vždy nějak vztahují k určitému konkrétnímu textu, který je zařazen na stránkách buď přímo před, či přímo za danou dvojstranou, často doplněný i dalšími fotografiemi, s nimiž dvojstrana vytváří opět o něco větší pomyslný obrazový celek.

Někdy mají dvojstrany v rámci svého celku navíc i určitou „subsamostatnost“, kdy nad rámec Aškenazyho textu vytváří ještě i včleněnou „báseň“ obrazovou, vznikající nezávisle na ostatních fotografiích, s nimiž společně tvoří součást pomyslného celku k určitému textu.

Této skutečnosti si můžeme povšimnout např. u celku básně *Sjezd*, pojednávající o sjezdu vrstevníků narozených ve stejný den (ale na různých místech a do jiných poměrů) a padlých ve stejný den, kteří si na konci připíjejí na to, že lidé budou zabydlovat další galaxie, přičemž Aškenazy v básni lidstvo jasně spojuje se zhoubou. Text básně je rozprostřen na deset stran a vztahuje se k němu dohromady šest fotografií, na nichž vidíme: zdravotní sestru sklánějící se v porodnici nad postýlkou s šesti neviňaty, výjev krajiny se stromem na levé straně a zapadajícím sluncem uprostřed, portrét muže s tmavou pletí zahaleného do bílého šátku po beduínském způsobu, dva vojáky bavící se na ulici a na dvojstraně pak Měsíc a rozpuštěný bochník.



Jak vidíme, řada těchto snímků nemá kromě toho, že posloužily všechny jako inspirace jedné básně, nic společného. Ovšem dvojstrana s Měsícem a polovinou bochníku – což jsou mimochodem fotografie, u nichž bychom s největší pravděpodobností žádnou podobnost nehledali, kdyby nebyly umístěny vedle sebe – nutí čtenáře, aby se na okamžik zastavil a chvíli se kochal tím, co mu zde obrazy nabízejí, tzn. snímky porovnává a hledá paralely a rozdíly mezi nimi. Jakmile výzvu, jež nám zde byla nabídnuta, přijmeme, povšimneme si kontrastů jako: ozářená polovina Měsíce – ukrojená

<sup>47</sup> Třetí smysl fotografie vzniká spojením dvou snímků. Jde o docílení nového významu pomocí souvislosti snímku s dalším snímkem, např. na dvoustraně v časopise – v našem případě v knize. – viz MARCINKOVÁ, Anna: Výtvarnost ve fotoreportáži, in *Fotografie* 12, 1968, č. 3, str. 5, in (Lábová 2019: 215).

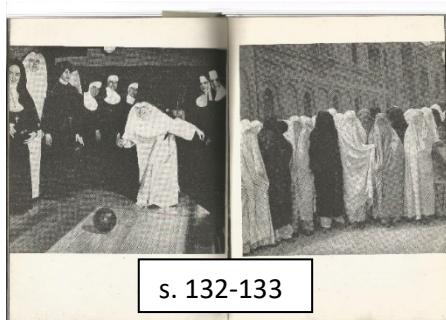
polovina bochníku; krátery na Měsíci – bubliny ve střídě; všednost a dostupnost bochníku jakožto každodenního pokrmu – vzrušivá tajemnost dalekého vesmíru, spojená např. i s dobovými pokusy o překonávání gravitace.

Přestože fotografie Měsíce se vztahuje k Aškenazyho textu tím, že inspirovala jeho část: „náhle se objevil, vlastně vyplul / modravě bílý Měsíc, / kterému již ve všech jazycích říkali jednotně Luna.“ a fotografie rozkrojeného bochníku mohla (i když vzhledem ke snímku večerní krajiny se stromem nemusela) stát modelem pasáží: „V jedné nevidaně velké zahradní restauraci, / byla to vlastně lesní restaurace“, svým umístěním na fotografické dvojstraně splývají v určitý samostatný celek, jímž se čtenář pro specifický estetický zážitek může zabývat i bez vazby na text, k němuž snímky náleží.



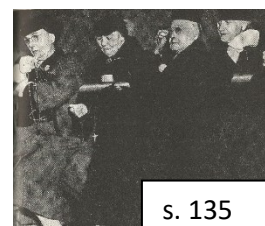
Podobně jako u *Sjezdu* je koncipována dvojstrana k básni *Kutálka*. Zde je však řeč obrazů snad ještě více zdůrazněna, neboť zatímco u *Sjezdu* existovala možnost přidanou hodnotu obrazového vztahu interpretovat zároveň i jako významovou paralelu k básni, u *Kutálky* považují význam vzniklý spojením snímků za s básní nesouvisející.

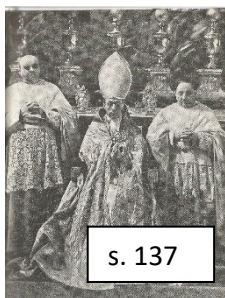
K tomuto názoru jsem došla proto, že text, problematizující tematiku konce války za pomoci básnického obrazu kutálky, za níž neběží žádné dítě (součástí celku je kromě dvojstrany s párem heligónů a dvěma postaršími dámami uprostřed rozhovoru ještě fotografie čínské holčičky), významu pro mě vznikajícímu na dvojstraně odporuje – anebo s ním přinejmenším nemá nic společného. To, co mě totiž jako první napadá, když pohlédnu na dvojstranu, je výraz „hlásná trouba“ a „pomlouvání“.



Dalším příkladem Aškenazyho práce s fotografiemi je dvojstrana, náležející k celku básně *Růženec*, na které vidíme skupinu jeptišek hrajících bowling v černobílých hábitech a ulici plnou muslimských žen zahalených v burkách. Spojení těchto snímků čtenáři vnukne potřebu přemýšlet nad rozdílností kultur a víry, možná také nad motivy, jež ženy na fotografiích vedly k zahalení se.

Každopádně má tato dvojstrana, na rozdíl od předchozích dvou příkladů, čistě obrazový vztah i ke dvěma zbývajícím fotografiím celku *Růžence*, které se



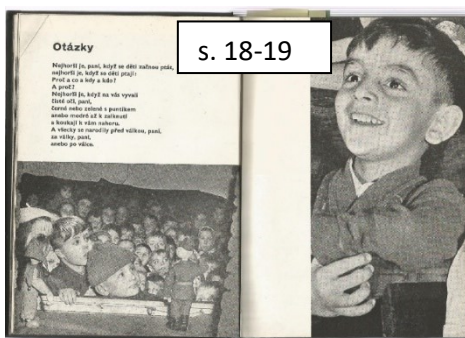


s. 137

také nějakým způsobem vztahují k víře. Na první z nich můžeme vidět čtyři muže s růženci v církevním oděvu, pravděpodobně kněze, na druhém pak modlícího se, zřejmě vysoko postaveného církevního hodnostáře s infulí a dvěma pomocníky, po jeho vzoru slavnostně oděné do církevních talárů, kteří se modlí každý po jedné straně jeho křesla.

Co zde upoutalo moji pozornost, to je způsob, jakým Aškenazy v básni sjednocuje motiv korálků růžence s počtem výčitek ohledně vztahů, které mají údajně ženy něčeho litující. Přijde mi velmi pozoruhodné, že konečné téma básně je vlastně na hony vzdáleno celibátnímu prostředí na snímčích.

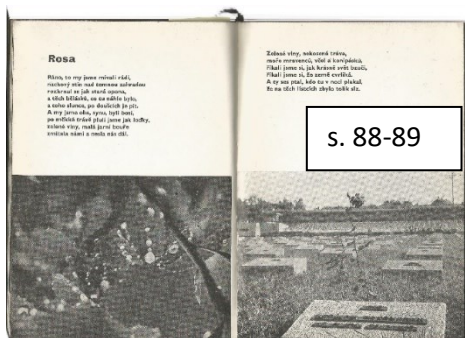
Ve všech dosud probraných případech byl vztah mezi fotografiemi na dvojstranách založen na podobnosti a protikladu, vzájemně se vlastně pronikajících kategoriích. Aškenazy však k účelnému spojování snímků používá i další strategie.



s. 18-19

Jako první bych ráda probrala strategii celek-část, již zastupují fotografie u básní *Otázky* a *Rosa*.

U *Otázek* tento vztah mezi snímky čtenáři vnukává potřebu přemítat nad tím, zda náhodou portrét chlapce napravo nemůže být výsekem scény zachycené nalevo. Žádný výraznější vliv však nemá.

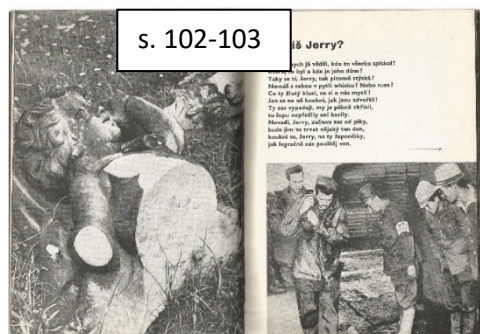


s. 88-89

Jinak je tomu u básně *Rosa*, kde umístění snímků vedle sebe implikuje, že je rosa na listech první fotografie pouze přiblíženým bodem fotografie druhé, tzn. že se kapky rosy nacházejí na listech růže nad hrobem. Interpretace snímků spojených principem celek-část, jež nám z pohledu na ně nutně vzejde, v tomto případě mění

samotnou pointu básně. Konkrétně o *Rose* však více v příslušné kapitole o vztahu obrazu a textu v *Černé bedýnce*.

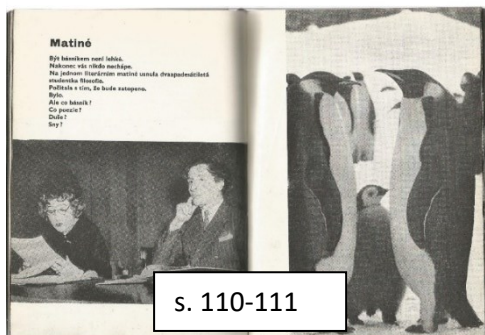
K doložení posledního typu vztahu mezi fotografiemi nám poslouží dvojstrana k básni *Nevíš, Jerry?*, kde se vedle sebe nachází snímek rozstříleného barokního andělíčka a amerického vojáka, který opouští japonský zajatecký tábor. Zde jsou totiž propojeny snímky, jejichž



s. 102-103



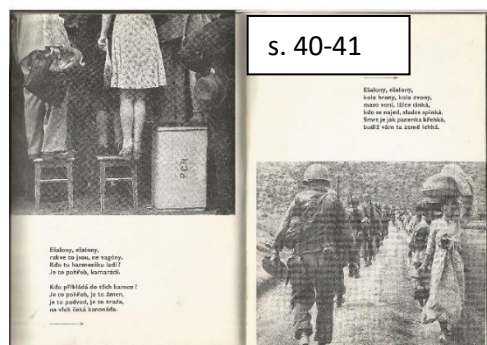
vztah se nezakládá na protikladu, nýbrž přímo na rozdílnosti. Nenechme se ovšem zmást, nejedná se o nulový vztah. Konečný význam obou fotografií, který jim je společný – totiž zmar, je převádí na stejného jmenovatele. Rozdílnost zde tudíž umocňuje téma obsažené v obou fotografiích (i v samotné básni).



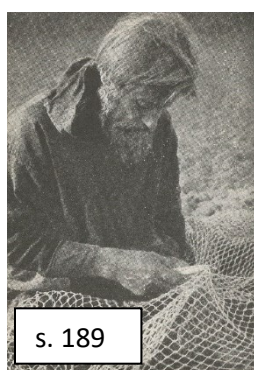
s. 110-111

Na první pohled by se nám mohlo zdát, že vztah rozdílnosti platí např. i u básni *Matiné* a *Ešalony*. Není tomu tak.

V obou těchto případech totiž žádný společný jmenovatel významu pod rozdílností obrazů neleží (jak také spojit tučňáky a momentku dvou lidí v lavici?), vztahu tedy fotografie nabývají pouze svou blízkostí a za pomoci textu.

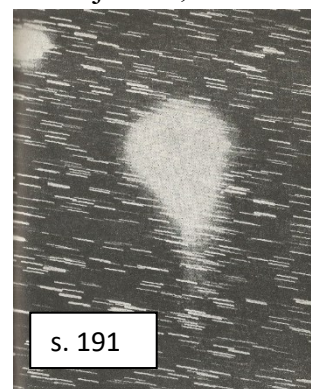


s. 40-41



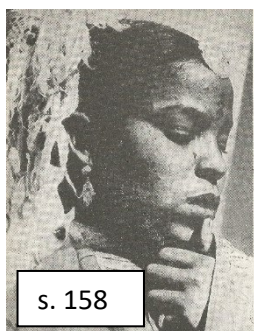
s. 189

Fotografie, které se nenacházejí společně na dvojstraně, nicméně dohromady tvoří součást obrazového celku, jenž se váže k jedné určité básni, mezi sebou mají povětšinou právě nulový vztah, oživený teprve textem. Tak je tomu např. v případě básně *Prorok*, kde se fotografie – starý rybář a kometa – střetnou na jedné ose teprve pomocí textu, v němž postava rybáře vypráví o Halleyovi.



s. 191

Existují však i případy, kdy jsou snímky, rozmístěné na několika stranách, spojeny souřadně, jak je tomu třeba u *Prodané nevěsty*.



s. 158

Zde jsou na dvou různých stranách dvě exotické ženy z různých etnik, a proto specificky oblečené podle zvyklostí své kultury. Společným jmenovatelem snímků, který intenzifikuje náš požitek z obrazového doprovodu, je podobnost žen a skutečnost, že jsou na snímcích zachyceny dokonce i v poměrně podobné póze.



s. 161

Jak jsme měli možnost se přesvědčit, rozmístění fotografií užitých ve sbírce není náhodné. Aškenazy s pozicemi fotografií vědomě a účelně pracuje, dokonce se s jejich pomocí snaží dílu dodat i přídatné estetické účiny.

### 3. 8 TEXTY V ČERNÉ BEDÝNCE

Přesuneme-li na okamžik svou pozornost k textům *Černé bedýnky* a způsobu, jakým jsou vytvořeny, zjistíme, že je většina z nich básněmi v próze a např. báseň *Na radnici* je podána dokonce formou dialogu. Rýmy pak Aškenazy používá pouze v básních: *Šansoniéra*, *Blues o činži*, *Blues o logru*, *Generace*, *Tečka*, *Nevíš Jerry?*, *Ešalony*, *Dezertér*, *Marihuana*, *Prodaná nevěsta* a *Nagasaki*. Autorovy volby ohledně formy textů mají ovšem v některých případech podíl na jejich významu, což si ukážeme na příkladech.

Začneme-li rýmovanou částí textů, zjistíme, že např. v básni *Nagasaki* je text stylizován do dětské ukolébavky. Jednoduché sdružené rýmy, pro tuto formu charakteristické a obvykle odlehčujícího rázu, se zde však staví do protikladu se svým obsahem, jak je patrné např. z veršů: „Můj flekatý, můj strakatý, / cucej mlíčko jedovatý“. Střetem obsahové roviny s jejím formálním ztvárněním, které konvenčně spojujeme s konotací mateřské něhy a uklidňujícího tónu, zde najednou získáváme až krutě šokující strohou zprávu o mateřské bezmoci. Stejný princip ovlivňování významu textu jeho formou je aplikován např. i u *Ešalonů*.

Především u básní v próze (ale nejen u nich), kde koncept lyrického subjektu velmi často v podstatě splývá s vypravěčem, je dále třeba si povšimnout, jakým způsobem se autor texty snaží připodobnit fotografiím. Jak víme, fotografický snímek je pouhým zachycením „toho, co bylo“<sup>48</sup> v určitém jednom momentu. Proto se, myslím, jedná o pozoruhodnou věc, snaží-li se Aškenazy koncipovat básně tak, aby se z nich staly pouhá „zachycení momentů“.

Tohoto efektu dociluje uchopováním příběhů, které líčí, třemi způsoby: formou monologu (např.: *Dobry den*, *Otázky*, *Kytka*, *Modré oči*, *Šansoniéra*, *Kdo jsi*, *Blues o činži*, *Ženy*) nebo dialogu (*Na radnici*); jako obrys myšlenky či úvahy, jež člověku jen tak prolétnou hlavou, než se zase hned ztratí – stejně jako neopakovatelný moment (např.: *Mudrosloví*, *Hra*, *První den*, *Vidlička*, *Sny*, *Peníze*, *Dvojice*, *Cigareta*, *Dlaň*, *Staré časy*); a v poslední řadě také jako příběhy – ovšem příběhy vznášející se a jakoby uvězněné v jakémsi pohádkovém bezčasu a obecnosti, kde jsou postavy vlastně stejným vyobrazením lidských typů, jakým jsou náhodnému divákovi referenty fotografií (např. *Zed'* – viz část: „V jednom kostele udělali zvláštní mozaiku“, *Pravda* – „Jeden průbojný mladý muž se přihlásil k diskusi“, *Cesty* – „Já nevím: bylo to už? Nebo to teprve bude? / Jeden člověk se domníval, že všechny cesty vedou / do Říma“, *Kutálka* – „Nikdo neví: bylo to už, nebo to teprve bude? / Jednou se vracela poslední kutálka z poslední války“, *Náhrdelník* – „Jednou se mladá žena dívala do zeleného jezera“, *Bazary* – „Kdysi dávno se

---

<sup>48</sup> (Barthes 2005: 74-76).

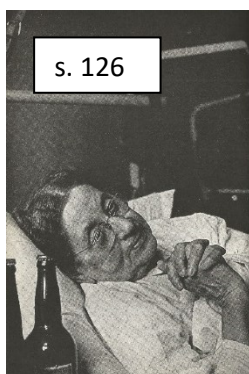
sešlo několik starších dam“), anebo naopak v snad až příliš konkrétním čase a prostoru, faktorech odrážejících esenci fotografických snímků ve své nicneříkající přesnosti (např. *Balada o listonošovi* – viz pasáž: „9. května roku 1945 / našeho letopočtu / přišel listonoš August Matuschka do ulice Imanuela Kanta“).

V Aškenazyho úsilí o zrcadlení fotografického principu „toto bylo“ do textů vidím i významovou platnost, totiž pozorovatelné přibližování odlišných znakových systémů pomocí podobnosti v řádu jejich vnitřní stavby, o něž se Aškenazy snaží u každé básně zvláště, a které nakonec vyniká zejména při pohledu na sbírku jako na významový komplex složený z jednotlivých básnických celků (do nichž započítáváme i fotografie).

V tomto způsobu spojování dvou znakových rovin, s nimiž Aškenazy pracuje, zkrátka vidím specifický rys, prostupující celým souborem a podílející se výrazným dílem i na celistvém významu díla.

### 3. 8. 1 VYUŽITÍ FOTOGRAFIÍ PŘI TVORBĚ TEXTU

Způsob, jakým Aškenazy pracuje s fotografiemi, mu jako spisovateli skýtá nemalé výhody. Díky ikonické povaze snímků<sup>49</sup> se mu totiž v mnohém ohledu zmenšuje nutnost zabývat se přesností výrazu, jak by tomu zřejmě nebylo, pokud by snímky neměl k dispozici. Fotografie za něj totiž přebírají značnou část zobrazování, které tak může „vynechat“.



Abychom uvedli příklad, v básni *Milý pane bože*, v níž se lyrický subjekt v modlitbě obrací k Bohu s prosbou, aby komusi vnukl, že má přijít na návštěvu, vlastně z textu nepoznáme, kam má ten, za koho se lyrický subjekt modlí, dorazit. Posloužit nám může leda indicie: „teď, když to všechno tak dobře dopadlo, / zásluhou tvojí a pana primáře MUDr. Valníčka“, která sice v jistém smyslu nemocniční prostředí evokuje, nicméně dosti vágně.

Stejně tak v básni není explicitně vyjádřeno, zda mluví žena či muž. Pouze díky náznakům se většinový čtenář přikloní k názoru, že jde o ženu, neboť lyrický subjekt v modlitbě prosí: „ať přijde na návštěvu střízlivý, / ať je, pane bože, oholený, / to mu vnukni, zaved' ho na zahrádku,

<sup>49</sup> Snažit se fotografii chápat jako znak je docela ošemetná disciplína. Zejména proto, že může být každým typem znaku, tzn. ikonem, indexem i symbolem, někdy i naráz. Ikonem v tomto případě myslíme to, že je fotografie podobná trojrozměrnému objektu, který v dvojrozměrné podobě zachycuje.

/ kde právě kvetou ty bílé pelargónie, / a našeptej mu: nalámej jich náruč.“, což si konvenčně většina čtenářů spojí se zvyklostí, že se květiny nosí jako dárek ženám. Nicméně (zejména v dnešní době) by báseň vytržená z kontextu v otázce toho, kdo v básni vlastně promlouvá, mohla klidně vyvolat rozpaky a nejistotu.

Vyřešit daná dilemata nám tedy pomáhá teprve přináležející fotografie ženy na nemocničním lůžku, jež příběh místně ukotví, prozradí nám, kdo se skrývá za lyrickým subjektem básně, a Aškenazymu tím navíc ulehčí práci, neboť podstatné věci „řekne“ za něj.

### 3. 8. 2 LYRICKÝ SUBJEKT, VYPRAVĚČ, POSTAVA A REFERENT FOTOGRAFIE

V rámci tohoto esteticky i pragmaticky příznivého přibližování a prolínání znakových systémů fotografie a jazyka Aškenazy vědomě těží ze všech možností, jež mu obrazová složka nabízí. To můžeme pozorovat například na skutečnosti, že v mnoha textech, kde někdo k někomu promlouvá, je buď lyrický subjekt, adresát jeho promluvy nebo postava v básni vystupující (byť i okrajově zmíněná) – shodná s referentem fotografie. Mezi obrazy a texty takto propojenými jde o vztah dialektický a daná strategie má významový dopad, protože ovlivňuje – poměrně direktivně – směr, jímž se ubírají představy všech čtenářů.



Jako příklad uveďme třeba báseň *Tak dejchej*. Na fotografii k ní náležející si můžeme povšimnout čtyř vojáků v uniformách, kteří na ulici vytahují nějakého muže z kanálu. Ke snímku Aškenazy přidal text ve formě monologu, jehož začátek zní: „Tak polez, hezky, pomaloučku, polez, neboj se; / co v tom kanále?“, na němž se jasně ukazuje, že lyrickým subjektem v této básni je bezesporu míněn jeden z vojáků na snímku, který svou promluvu směřuje na muže, k němuž se s kolegy sklání.

### 3. 9 AUTOBIOGRAFICKÉ PRVKY V ČERNÉ BEDÝNCE

Jak již zaznělo, čtenář z některých básní – pomocí indicií v nich obsažených – v podstatě bez obtíží vydedukuje autorovu stylizaci do lyrického subjektu, čímž básník dosahuje efektu reálnosti toho, co píše.

Pravdou ovšem je, že Aškenazyho stylizace do lyrického subjektu není tím jediným, co jeho osobu pojí s texty v *Černé bedýnce*. Ve sbírce totiž najdeme mnoho autobiografických prvků. Abychom je mohli odhalit, musíme vědět, že Aškenazyho, narozeného v Českém Těšíně v roce 1921, v jeho spisovatelské tvorbě výrazně ovlivnily tři věci (které můžeme všechny ve větší či menší míře pozorovat i v *Černé bedýnce*):

Zaprvé to, jak prožil období druhé světové války. Ještě jako student totiž po přepadení SSSR Němci v roce 1941 ustupoval se sovětskou armádou do Kyjeva, odkud byl evakuován do Kazachstánu a ve městě Berčogur tam pak pracoval jako učitel. V roce 1942 vstoupil do československého armádního sboru a studoval důstojnickou školu v Sadaguře, po jejímž absolvování (1943) ho přidělili jako styčného důstojníka 1. čs. armády v SSSR ke štábu 1. a 4. ukrajinského frontu. Během války se účastnil bojových akcí – bojoval např. u Sokolova – a za statečnost obdržel sovětská i česká vyznamenání. Do Čech se Aškenazy vrátil v květnu roku 1945 s Rudou armádou.

Zadruhé profese žurnalisty, díky které nejen že procestoval Evropu, Ameriku i Orient, ale také si vyostřil schopnost pozorovat a trefně zachycovat podstatné věci a hodnoty všedního života, čehož pak hojně využíval i v ostatní literární tvorbě – buď to dělal vědomě, anebo zkrátka tuto „nemoc z povolání“ ve svých dílech zrcadlil.

A zatřetí pak jeho politické vyznání, spojené s tendencí vidět některé věci zkresleně skrze dobové ideové předsudky. Tento Aškenazyho sklon spatřovat „dobro“ na straně komunismu a „zlo“ na straně kapitalismu, je často vnímán jako prvek, který mnohá jeho díla degradoval na nástroj politické propagandy. Politický akcent jeho děl se nicméně při pohledu na celek jeho tvorby zdá spíše jako etapa, důraz na stanoviska komunistického straníka byl čím dál častěji oslabován lyrismem.

Po souvislosti *Černé bedýnky* s Aškenazyho válečnou zkušeností nemusíme pátrat dlouze. Jakmile totiž sbírkou zalistujeme, ihned se ukáže, že zpracovává především témata spojená právě s dobou druhé světové války. Toto tvrzení rychle dosvědčí např. už některé všerhající názvy textů (*Okupace, Ešalony, Nagasaki, Kočárek 1945, Dezertér*), k tomu, abychom si

udělali obrázek, však postačí i pouhé prohlížení fotografií, mezi kterými najdeme rozbombardovaná města (*Smrt, Balada o listonošovi*), vojáky (*Okupace, Herr Professor, Dezertér, Omluva*), anebo třeba kouřící komíny, evokující plynové komory (*Nekrolog malého Morice*).

V některých případech však čtenáře až zamrazí, když si uvědomí, že text, který čte, může být vlastně velmi dobře i osobní výpovědí. Ilustrovat tento jev mi připadá příhodné na básni *Šepot*:

*Slyšel jsem syčení ohňů dohořívajících měst.  
Znělo to, jako když si na náměstí povídají sousedky.  
Okna zatím praskala v rámech, byla to agónie oken.  
Slyšel jsem města mluvit, jedno městečko  
šeptat. Jmenovalo se Čugujev, nedaleko Charkova;  
ještě teď slyším skřípání dveří ve větru,  
cinkot rozbité sklenice,  
basový akord klavíru,  
zadržovaný smích, přetržený v půli,  
Zvláštní ženský smích z přemíry laskání.  
To oheň posměšně opakoval  
poslední slova pustého města.  
Pak zůstala jen okna,  
černé díry ve zdi,  
a vítr hučel  
a házel do nich déšť a sníh,  
spadalé listí, zavátá semena a prašivý prach.  
Slyšel jsem šeptat umírající město.  
Od té doby se někdy bojím šeptání ve tmě.*

Jak vidíme, lyrický subjekt nám zde líčí pocit úzkosti, který se ho zmocňuje, jakmile si vzpomene, co za války zakusil. Jde o emotivně velmi nabitý text (zejména tak musel působit na čtenáře, kteří jakožto Aškenazyho vrstevníci válkou prošli a podobné pocity jim nebyly cizí), který sám o sobě vystačí k tomu, aby člověka donutil filozoficky kroutit hlavou nad pohnutkami, jež k ničení, zabíjení, strachu a bezmoci vedou.

Skutečnost, že Aškenazy sám válku zažil, jak se říká, z první ruky a s největší pravděpodobností prošel dokonce i ukrajinským Čugujevem, ovšem textu dodává cosi navíc – snad větší váhu slov, snad dokonce dokumentárně zabarvenou výpovědní hodnotu. Podobně jako *Šepot* pak můžeme vnímat např. i básně *Omluva* nebo *První den*.

Otisk Aškenazyho osobnosti reportéra je, jak si myslím, reflektovaný nejvíce asi výběrem fotografií, které si sám do sbírky vybral. Jde totiž o soubor, který je majoritně složen právě ze snímků dokumentárních.

Věnujeme-li ovšem chvilku odborné literatuře o fotoreportáži,<sup>50</sup> žánru, kde správně (a mimochodem stejně jako u námi rozebírané sbírky) převládá obraz nad textem, zjistíme, že i Aškenazyho přístup k psaní textů ve sbírce je viditelně ovlivněn tím, jak se správně píše fotoreportáž.

Naprostο profesionálně a důsledně totiž dbá na to, aby svými texty nikdy zbytečně neopakoval nic, co lze na vlastní oči uzřít na přiloženém snímku (to je pro psaní fotoreportáže pravidlo nejdůležitější), a zároveň lze ve sbírce vysledovat určitou Aškenazyho – ne sice na první pohled zřejmou, o to ovšem pozoruhodnější – snahu servírovat pomocí textů a fotografií jako dílků skládačky téměř až anatomický náhled do doby, jejíž standardy zcela ve všem ovlivňovalo doznívání války: např. v básni *Sjezd*, v níž se vyskytuje motiv cest do vesmíru (což je bezpochyby téma historicky významné minimálně stejnou měrou jako válka), je místo oslav pokroku s hořkostí (odkazující ke zkušenosti s válkou) připomínána lidská tendence pro vidinu moci všechno ničit.

Snímky si Aškenazy nevybral náhodně, zejména pak ve spojení s texty bychom se je v kompletu *Černé bedýnky* nemuseli stydět označit za „*sérii [textem doplněných] snímků zaměřených k určitému tématu, skloubených ústřední myšlenkou v jednotný celek*“<sup>51</sup> (náš celek bychom nazvali třeba: „život v době po válce“), což je první část Rýparovy definice fotoreportáže. Druhé části definice už však *Černá bedýnka* není schopna dostát, protože v ní chybí náznak jednotící akce – i v případech, kdy se v textech nebo na fotografiích něco děje, jejich jádrem v konečném součtu není událost, nýbrž nějaká myšlenka či postřeh.

Tím tedy možnost, že je *Černá bedýnka* nejumělečtější fotoreportáží,<sup>52</sup> o jakou se kdy kdo pokusil, musíme bohužel vyloučit – anebo alespoň konstatovat, že i když Aškenazymu nedělá

---

<sup>50</sup> viz např.: (Lábová 2019: 201-211).

<sup>51</sup> RÝPAR, Vladimír: Za pravdivou fotografickou reportáž. *Československá fotografie*. roč. 8, 1957, č.9. str. 97-98.

<sup>52</sup> Problematikou umělecké reportáže se z pohledu literárního zabývali Grygar a Haman. Viz: GRYGAR, Mojmír: Zobrazení skutečnosti v umělecké reportáži. *Česká literatura*. roč. 9, 1961, č. 3. str. 264-281. a HAMAN, Aleš: Aškenazy a Branald v „masce“ reportérů. (Poznámka k vývoji současné prózy.). *Česká literatura*. roč. 11, 1963, č. 2. str. 117-124.



žádný problém výstižně postřehnout typické jevy své doby,<sup>53</sup> uměleckost zde zkrátka informační hodnotu výrazně převáží.

Je tomu tak jistě i proto, že zatímco v reportáži autor abstrahuje typické jevy z věcí, o kterých informuje, v *Černé bedýnce* Aškenazy kumuluje jakoby „nasbírané“ typické jevy, aby jejich pomocí o něčem informoval,<sup>54</sup> což samo o sobě protirečí principu reportáže, který spočívá ve zpracovávání událostí konkrétních, což Aškenazy nedělá.

Subtilní náznak Aškenazyho politického přesvědčení se pak objevuje v *Poděkování*. Nejde zde rozhodně o žádný výbojný pokus o získávání nových straníků, spíše se jen (dnes) jako vnímaví čtenáři (s vědomím, že bylo v době, kdy Aškenazy dílo vydal, téměř rutinní záležitostí zmiňovat v předmluvě či doslovu literárních děl velikost Stalina apod.) pousmějeme nad tím, jak rafinovaným způsobem zde Aškenazy v pasáži: „Teď dáváme černou bedýnku Vám všem. / Zejména vám, těm mladým, krásně opáleným, trochu sebevědomým. / Vám, konkrétní a nesentimentální generaci. / Generaci, pro kterou je slovo socialismus tak samozřejmé, / že je vyslovuje bez zasnění, bez zachvění a bez myšlení – / a ne vždy s vděčností.“ dostal dobovému úzu.

V díle jsem kromě oné kratičké části v *Poděkování* nepostřehla žádné jiné známky politických názorů. Aškenazyho cit pro umístění výše zmíněného citátu považuji ovšem za mistrovský. Na mladou generaci, která o válce slyšela jen z doslechu a která se právě ocitla na konci literárního díla, jež pomocí obrazů a textů na dvě stě třiceti stranách shrnuje podstatu utrpení lépe než mnohý dokument, zde apeluje z pozice umělce a zároveň někoho, kdo válku zažil, aby si vážila toho, co má, přičemž – sice upřímně, ovšem v kontextu doby s výrazným politicko-propagandistickým přesahem – sugeruje vazbu mezi vším, co je na světě dobrého, a socialismem.

---

<sup>53</sup> Tzn. jevy vhodné k přenášení z reality do umění a v reportáži dobře zobecnitelné.

<sup>54</sup> Jako příklad zde poslouží báseň *Vztahy*, v níž můžeme jako hlavní téma básně označit domácí násilí, tzn. krásně vykrytalizovaný typický jev. Celek básně, kde je např. zmíněn „feldmaršál Keitel“ (reálně existující historická osoba, náčelník Hitlerova Vrchního velení Wehrmachtu a po válce jeden z hlavních obžalovaných u Norimberských procesů) a kde je čtenáři „nenápadně“ podsouváno, že se okamžik pointy textu (totiž manželka obracející se po skončení promítání filmu o konci války na svého muže s tím, aby už ji nebil) odehrál „v jednom městě měsíc po válce“, slouží ovšem právě k tomu, aby čtenáři na kulise, jíž je zde při bližší pohledu pointa, sdělil informaci o momentě radosti z konce války, jak ji zažíval pamětník (tuto informaci abstrahujeme z toho, jak Aškenazy vybudoval atmosféru básně).

#### 4. ZÁVĚR

Východiskem práce *Vztah obrazu a textu: problematika sémantického gesta v Černé bedýnce* byla jedinečnost heterogenního komunikátu Aškenazyho sbírky *Černá bedýnka*, v níž autor k fotografiím, které si vybral, napsal texty z nich vycházející.

Na rozdíl od běžnějších typů textově-obrazových komplexních komunikátů, které v naší práci zastupuje jednak Čapkova *Dášeňka* (v níž si jsou textová a obrazová složka rovny) a jednak výbor Kainarovy poezie *Bledej gentleman* (kde je text nadřazen své ilustraci), se tedy v *Černé bedýnce* střetává rovina textová a mimotextová ve vztahu genetické nadřazenosti obrazu.

S vědomím unikátnosti způsobu slučování dvou rozdílných znakových systémů v celistvost daného díla (tedy *Černé bedýnky* jakožto komplexního znaku) jsme si na základě Mukařovského konceptu sémantického gesta stanovili jako cíl práce pokusit se odkrýt způsob, jímž Aškenazy za pomoci propojování obrazové a textové roviny v *Černé bedýnce* dosahuje celistvého významu.

Ponořili jsme se následně do struktury díla, jejíž obecné zákonitosti jsme si nastudovali zejména u Červenky, a snažili se postupně zkoumat specifický systém významových komplexů, které Aškenazy ve svém komunikátu tvořil – nejen z prvků jazykově-textových, nýbrž právě i obrazových, aby nám z našich postřehů nakonec sémantické gesto vyplynulo.

Na základě vlastní interpretační analýzy jsme pak došli k těmto závěrům:

1) I když je v *Černé bedýnce* nadřazenost fotografií textové rovině nepopiratelná, protože jde o inspirační zdroje, bez nichž by texty nikdy ani nevznikly, posuzujeme vztah složky geneticky dominantního prototextu (v *Černé bedýnce* fotografie) a geneticky podřízeného metatextu (v *Černé bedýnce* básně) jinak, než jak k nim přistupujeme v komplexních komunikátech typu zastoupeného *Bledým gentlemanem*, kde jsou pozice textové a obrazové roviny inverzní. Obě roviny totiž v *Černé bedýnce* vnímáme jako dvě složky na celistvém významu díla se (přes hierarchicky daný genetický vztah) podílející rovnocenně.

Je tomu tak proto, že zatímco textovému znaku porozumí (možná s odchylkami, ovšem ne ve věcech zásadních) všichni recipienti (z jednoho jazykového prostředí) stejně – a jejich interpretace (jako v případě Župníkové), přestože nebudou shodné, se budou zakládat na shodném „významovém jádře“, není možné dosáhnout toho, aby dva recipienti interpretovali stejně znak obrazový, nebudou-li se snažit pouze o jeho suchopárny ekfrastický popis a tedy „opakování“ toho, co je vidět, nikoli líčení toho, jak na něj obraz působí a jaké představy v nich

vyvolal, což jsou u obrazových znaků dva odlišné postupy „čtení“ obrazu, jehož celistvý význam lze odhalit právě až jejich konfrontací. Větší otevřenost a obecnost obrazového znaku dokazuje mimo jiné i skutečnost, že zatímco textu porozumí pouze recipienti, kteří jsou mluvčími jazyka, v němž je text napsán (a někdy dokonce překladem dochází ke změně významu), u obrazu není k porozumění jazykové vybavení recipienta podstatné.

2) Významové komplexy, které Aškenazy v *Černé bedýnce* buduje, fungují v rámci celé sbírky dvěma způsoby.

Zprvė intrasémioticky, „jednosložkově“, kdy jsou komplexy významu tvořeny buď pouze elementy a prvky textovými, anebo naopak pouze elementy a prvky obrazovými. Příkladem tohoto postupu nám může být v rámci roviny obrazové využití třetího smyslu fotografie, tedy toho, jak lze měnit význam fotografií tím, že je uvedeme do vzájemného vztahu jejich umístěním vedle sebe (na základě podobnosti, protikladnosti, rozdílnosti nebo obrazové synekdochy), a v rámci roviny textové pak například ovlivňování významu textu jeho formou, k níž se váže určitá významová konvence (např. u básně *Nagasaki* na obsah sdělení významově působí žánr ukolébavky, tzn. použití určité rýmové stavby a ustálených formulí).

Zadruhé pak intersémioticky, „dvousložkově“, tzn. tak, že se význam skládá z elementů a prvků napříč obrazovou i textovou složkou díla. Za příklad intersémiotického vztahu může posloužit to, že ve sbírce lze (v rámci subcelků složených vždy z jedné básně a jednoho či několika jejích příslušejících snímků) vysledovat osm druhů vztahu obrazu a textu, které mají na utváření významu konkrétních subcelků různé vlivy a které jsme si pracovníě pojmenovali: 1) „na švu“ (*Maska*); 2) „kanály“ (*Modré oči*); 3) „keška“ (*Mříž*); 4) „pojistka“ (*Sluníčko*); 5) „záplata předem ušitá“ (*Kytka*); 6) „všechno je jinak“ (*Rosa*); 7) „ve smyčce paradoxu“ (*Nevíš, Jerry?*) a 8) „tapeta“ (*Pomník*).

3) Na první pohled se může zdát, že jsou subcelky ve sbírce seřazeny náhodně, spojeny pouze faktem, že je Aškenazy vytvořil, což by nás, pokud bychom byli většinovým čtenářem, mohlo vést k takovému čtení, při němž bychom k jednotlivým subcelkům *Černé bedýnky* (subcelkem se míní již utvořený významový komplex básně a všech jejích příslušejících fotografií) přistupovali jako ke komplexům, které na sebe vzájemně nemají žádný vliv a nespojují se tudíž již jinak než jako celistvý význam, tzn. „subjekt díla“.

Komplex *Černé bedýnky*, v němž se významy jednotlivých komplexů-subcelků zakládají na pozoruhodně rozmanitých vztazích textů a obrazů, ovšem vytváří pozoruhodné významové vztahy i na úrovni tohoto zdánlivě již více neexcitovatelného stavu spojení hotových komplexů

(subcelků), a to svou originální vnitřní organizací, která je v díle obsažena teprve v posledním, hierarchicky nejvyšším významovém plánu před „subjektem díla“ a nese metaforický náboj.

Danou skutečnost dokazuje zaprvé to, že má *Černá bedýnka* svůj „úvod“ (samostatné fotografie na začátku sbírky a báseň *Černá bedýnka*) i „závěr“ (*Poděkování* a samostatná fotografie na konci sbírky), zadruhé pak vysledovatelná autorova snaha čtenáři metaforickým předělem, umístěným po několika tematicky seřazených subcelcích a realizovaným subcelkem básně *Sluníčko*, signalizovat, že je zdánlivá neuspořádanost a rozmanitost subcelků v komplexu celé sbírky následujících uměleckým záměrem, který má za pomoci analogie chaosu ve sbírce implikovat chaos života za války a po válce – tak, jak nastal po výbuchu atomové bomby.

4) V *Černé bedýnce* se objevuje mnoho autobiografických prvků. Zaprvé Aškenazy píše o válce z pohledu někoho, kdo ji osobně zažil, a proto mají některé básně charakter téměř až svědecky platné osobní výpovědi (*Šepot*). Zadruhé se v některých básních vyskytují odkazy k době, v níž dílo vzniklo (nejčastěji jsou zmiňovány první pokusy vypouštění družic do vesmíru). Zatřetí můžeme za autobiografický prvek pokládat i to, jakou formu k vyjádření si Aškenazy zvolil, neboť byl několik let profesí žurnalistou, totiž takovou, která se nápadně blíží fotografické reportáži, zaprvé poměrem množství textu a množství fotografií a zadruhé fotoreportérským přístupem k celku obrazu a textu jako dvou složek, které se mají vzájemně doplňovat, nikoli opakovat. Jako poslední do celku autobiografických prvků započítávám též autorův apel na mladou generaci, aby si vážila socialismu (který najdeme v *Poděkování* a jemuž můžeme připsat politický náboj), protože se zde projevuje vliv Aškenazyho politického názoru na jeho literární tvorbu.

5) Aškenazy si během procesu tvorby *Černé bedýnky* byl unikátnosti svého počínání vědom a snažil se z něho maximálně těžit. Moc dobře také věděl, že obrazovou složku jeho díla tvoří malby či kresby, tzn. komunikáty, které zrcadlí malířem či kreslířem již jednou interpretovanou realitu, nýbrž fotografie, komunikáty, jimž nejde upřít pravdivost momentu „toto bylo“. S tímto faktorem fotografie pak v kontextu svého díla pracuje dvěma způsoby: buď se pomocí pravdivostní platnosti fotografie snaží podepřít snahu o vyvolání morálního pohnutí (např. u *Nu, což*), anebo se v rámci hry s možnostmi intersémiotického komunikátu snaží mystifikovat diváka (*Maska*).

Primárně dokumentaristická funkce reportážních fotografií ve sbírce se s umístěním do uměleckého díla změnila. Byť snímky neztratily svou funkci informační (nezůstal jim sice původní smysl, ale mohou v mnoha případech stát jako ikon, který reprezentuje určitý obecný

jev), nabyly díky oživení v novém kontextu funkcí nových, např. alegorických (*Krásy*) a metaforických (*Sluníčko*), kterých by se jim bez kontextu Aškenazyho textů nedostalo.

Z toho vyplývá, že fotografie čtenářům při interpretaci možná ubírají volnost v tom smyslu, že rapidně zmenšují množství míst nedourčenosti, která bychom si – pokud bychom měli k dispozici pouze texty, mohli doplnit, imaginaci ovšem (pomocí textů) stimulují na jiné úrovni.

6) Sémantické gesto *Černé bedýnky* je utvářeno prostřednictvím dvou odlišných znakových složek, obrazového prototextu a textového metatextu, jejichž vztah není jednosměrný, nýbrž oboustranně fungující a dialektický. Obě složky se v díle vzájemně intersémioticky prolínají a působí na sebe, čímž vytvářejí specifické (hierarchicky se řetězí) významové komplexy, jaké u dvou ostatních typů heterogenních komunikátů (1: když je prototextem text a metatextem obraz; 2: relé) nenajdeme. Obrazovou a textovou složku *Černé bedýnky* nelze proto od sebe oddělit.

Nalezení konceptu „subjektu díla“ takového, jak ho Aškenazy v díle vykonstruoval, je navíc v *Černé bedýnce* poměrně elitářsky rezervováno pouze čtenáři vnímavému. Jsem si téměř jista, že většinovému čtenáři, který si sbírku přečte jednou (a je navíc u heterogenního komunikátu zvyklý na obrazový doprovod geneticky vycházející z textu), pravá podstata sémantického gesta v tomto díle unikne, neboť ho interpretuje bez důkladnějšího zkoumání, na podkladě neúplnosti a nepřesnosti. Tento typ čtenáře si při četbě zaprvé nemusí uvědomit to, že jsou zde textům geneticky nadřazeny fotografie, takže bude mít tendenci si myslet, že byly dodatečně k textům přidány, a bude se snažit interpretovat jednotlivé subcelky sbírky jako relé, čímž se ochudí o požitek z procesu (re)strukturací a (re)sémantizací Aškenazyho interpretace. Navíc je vysoce pravděpodobné, že způsob, jakým se Aškenazy v nejvyšší úrovni významových komplexů díla (před úrovní „subjektu díla“) snaží analogicky čtenáři vsugerovat metaforu chaosu, zůstane v případě většinového čtenáře zcela nepovšimnut.

Já se ovšem odvažuji tvrdit, že jsem jednotlicí významovou intenci, tedy sémantické gesto *Černé bedýnky*, pomocí svých interpretací odhalila – anebo se k němu přinejmenším přiblížila velmi těsně.

## BIBLIOGRAFICKÝ SOUPIS LITERATURY

### PRAMENY

AŠKENAZY, Ludvík (1964): *Černá Bedýnka: Songy, balady a romány*. [1960] (Praha: Mladá fronta). 232 stran. ISBN 13-101-KMČ-76.

ČAPEK, Karel (1976): *Dášeňka čili život štěněte*. [1933] (Praha: Albatros). 88 stran. ISBN 13-101-KMČ-76.

KAINAR, Josef (2002): *Bledej Gentleman: Básně – písně – blues*. [1917-1971] ed. J. Sedláček. (Praha: Labyrint). 181 stran. ISBN 80-85935-34-1.

### SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

BARTHES, Roland (1977): *Rhetoric of the Image*, in týž: *IMAGE – MUSIC – TEXT*. přel. do angličtiny S. Heath. (Londýn: Fontana Press). s. 32-51. ISBN 0-00-686135-0.

BARTHES, Roland (2005): *Světlá komora: poznámka k fotografii*. přel. M. Petříček. (Praha: Fra). 124 stran. ISBN 80-86603-28-8.

BARTHES, Roland (1977): *The Photographic Message*. in týž: *IMAGE – MUSIC – TEXT*. přel. do angličtiny S. Heath. (Londýn: Fontana Press). s. 15-31. ISBN 0-00-686135-0.

BARTHES, Roland (1967): *Základy sémiologie*, in: *Nulový stupeň rukopisu a Základy sémiologie*. (Praha: Československý spisovatel). 145 stran.

BERGER, John (2009): *O pohledu*. přel. M. Pokorný. (Praha: Agite/Fra). 225 stran. ISBN 978-80-86603-81-0.

ČERVENKA, Miroslav (1992): *Významová výstavba literárního díla*. (Praha: Karolinum). 155 stran. ISSN 0567-8269.

DANEŠ, František (1988): *Předpoklady a meze interpretace textu*, in (ed.) Hausenblas, K. a Mareš, P., *Fungování textu ve společenské komunikaci*. (Praha: Univerzita Karlova).

DANEŠ, František (1995): *Text a jeho ilustrace*. in *Slovo a slovesnost* 56, č. 3. s. 174-189.

DOLEŽEL, Lubomír (1966): *Perspektivy strukturální analýzy literárního díla*, in (ed.) Jankovič, M., Pešat, Z. a Vodička, F., *Struktura a smysl literárního díla*, (Praha: Československý spisovatel). s. 70-86.

GRYGAR, Mojmír (1961): *Zobrazení skutečnosti v umělecké reportáži*, in *Česká Literatura* 9, č. 3. s. 264-281.

HAMAN, Aleš (1963): *Aškenazy a Branald v „masce“ reportérů (Poznámka k vývoji současné prózy)*, in *Česká Literatura* 11, č. 2. s. 117-124.

HAMAN, Aleš (1992): *Od novináře k básníkovi*. Doslov, in Ludvík Aškenazy, Aleš Haman: *Světlá zastaveného času*. (Praha: Mladá fronta). s. 175-180. ISBN 80-204-0307-8.

HAUSENBLAS, Karel (1988): *Interpretace textu a její druhy v současné komunikaci*, in (ed.) Hausenblas, K. a Mareš, P., *Fungování textu ve společenské komunikaci*. (Praha: Univerzita Karlova). s. 13-24.

HAUSENBLAS, Karel (1968): *Sémantické kontexty v básnickém díle*, in (ed.) Levý, J. a Palas, K., *Teorie verše II: sborník druhé Brněnské versologické konference, 18.-20. října 1966*. (Brno: Universita J.E. Purkyně). s. 27-38.

HAUSENBLAS, Karel (1984): Text, komunikáty a jejich komplexy (Zamyšlení pojmoslovné), in *Slovo a slovesnost* 45, č. 1. s. 1-7.

HOFFMANN, Bohuslav (1989): Inspirace díly výtvarnými: K interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými. *Zlatý máj* 23, č.9. s. 514–521. ISBN 80-86624-02-1.

HOLÝ, Jiří (2002): *Možnosti interpretace*, in týž: *Možnosti interpretace*. (Olomouc: Periplum). s. 7-27. ISBN 80-86624-02-1.

HOMOLÁČ, Jiří (1996): *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. (Praha: Karolinum). 114 stran. ISBN 80-7184-201-X.

INGARDEN, Roman (1967): *O poznávání literárního díla*. přel. H. Voisine-Jechová. (Praha: Československý spisovatel). 277 stran.

JANKOVIČ, Milan (2005): *Cesty za smyslem literárního díla*. (Praha: Karolinum). 354 stran. ISBN 80-246-1013-2.

KRÝLOVÁ, Alena (1957): Umělecká fotografická reportáž. *Československá fotografie* 8, č.9. s. 99.

LOTMAN, Jurij Michajlovič (1990): *Štruktúra umeleckého textu*. (Bratislava: Tatran). 372 stran.

MAREŠ, Petr (1983): Metajazyk, metařeč, metatext, in *Slovo a slovesnost* 44, č. 2., s. 123-131.

MAREŠ, Petr (1989): *Mezi slovem a obrazem*. in týž: *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka*. (Praha: Univerzita Karlova). s. 119-129.

MATHAUSER, Zdeněk (1982): Intersémiotický charakter vývoje českého umění a literatury za socialismu. in *Estetika* 19, s. 55-58.

MIKO, František a POPOVIČ, Anton (1978): *Tvorba a recepcia: estetická komunikácia a metakomunikácia*. (Bratislava: Tatran). 386 str.

MITCHELL, William John Thomas (2016): *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. přel. L. Chlumská, A. Průchová a O. Hanus. (Praha: Karolinum). 477 stran. ISBN 978-80-246-3202-5.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (2001a): *Básnické dílo jako soubor hodnot*. [1932], in týž: *Studie II*, ed. M. Červenka a M. Jankovič. (Brno: Host). s. 9-15. ISBN 80-7294-000-7.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000a): *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. [1936], in týž: *Studie I*, ed. M. Červenka a M. Jankovič. (Brno: Host). s. 81-148. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2001b): *Genetika smyslu v Máchově poezii*. [1938], in týž: *Studie II*, ed. M. Červenka a M. Jankovič. (Brno: Host). s. 305-375. ISBN 80-7294-000-7.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000b): *Individuum a literární vývoj*. [1943], in týž: *Studie I*, ed. M. Červenka a M. Jankovič. (Brno: Host). s. 336-352. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000c): *Individuum v umění*. [1937], in týž: *Studie I*, ed. M. Červenka a M. Jankovič. (Brno: Host). s. 255-258. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2001c): *K sémantice básnického obrazu*. [1946], in týž: *Studie II*, ed. M. Červenka a M. Jankovič. (Brno: Host). s. 82-88. ISBN 80-7294-000-7.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2001d): *O jazyce básnickém*. [1940], in týž: *Studie II*, ed. M. Červenka a M. Jankovič. (Brno: Host). s. 16-70. ISBN 80-7294-000-7.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000d): *O strukturalismu*. [1946], in týž: *Studie I*, ed. M. Červenka a M. Jankovič. (Brno: Host). s. 26-38. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000e): *Pojem celku v teorii umění*. [1945], in týž: *Studie I*, ed. M. Červenka a M. Jankovič. (Brno: Host). s. 39-49. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000f): *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*. [1940, 1941], in týž: *Studie I*, ed. M. Červenka a M. Jankovič. (Brno: Host). s. 9-25. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2008): *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936-1939*. (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR). 137 stran. ISBN 978-80-85778-62-5.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000g): *Umění jako sémiologický fakt*. [1934], in týž: *Studie I*, ed. M. Červenka a M. Jankovič. (Brno: Host). s. 208-214. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000h): *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. [1943], in týž: *Studie I*, ed. M. Červenka a M. Jankovič. (Brno: Host). s. 353-390. ISBN 978-80-7294-239-8.
- JÍRŮ, Václav (1957): Vývoj nejde zastavit. *Československá fotografie*, roč. 8, 1957, č.9, str. 100.
- LÁBOVÁ, Alena (2019): *Česká novinářská fotografie 1945-1989*. (Praha: Karolinum). 609 stran. ISBN 978-80-246-3713-6.
- LUKAVSKÁ, Jana Segi (ed.): *Dítěti vtříc: Teorie literatury pro děti a mládež*. Praha: Host, 2018. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7577-413-2.
- OTRUBA, Mojmír (1994): *Znaky a hodnoty*. (Praha: Český spisovatel). 249 stran. ISBN 80-202-0464-4.
- PALEK, Bohumil (1997): *Sémiotika*. (Praha: Karolinum). 335 stran. ISBN 80-7184-356-3.
- PROCHÁZKA, Miroslav (1969): *Příspěvek k problematice sémiologie literatury a umění*. (Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV). 78 stran.



RÝPAR, Vladimír (1957): Za pravdivou fotografickou reportáž. *Československá fotografie* 8, 1957, č. 9. s. 97-98.

SONTAGOVÁ, Susan (2002): *O fotografii*. přel. P. Vančát. Praha: Paseka. 181 stran. ISBN 80-7185-471-9.

SUDEK, Josef (1948): Praha. (Praha: Svoboda).